وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب



المخطوط العربي

دراسة في أبعاد الزمان والمكان



إياد خالد الطبّاع



المخطوط العربي

دراسة في أبعاد الزمان والمكان



وزارة الثقافـة
مديرية إحياء ونشر التراث العربي
إحياء التراث العربي
(١٨٣)

المخطوط العربي

دراسة في أبعاد الزمان والمكان

إياد خالد الطبّـاع

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١



المخطوط العربي: دراسة في أبعاد الزمان والمكان / إياد خالد الطباع .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتـــاب، ٢٠١٠ .- ٢٨٠ ص؛ ٢٤ سم.

(إحياء التراث العربي؛ ١٨٣)

١- ٠٩١ ط ب ا م ٢- العنوان ٣- الطباع

مكتبة الأسد

m

- ١ -

تُعدّ مسألة تقدير عمر المخطوط ومكان نسخه من المسائل المهمّة والشّائكة في علم المخطوطات، وهذا الموضوع يحتاج إليه خبراء المخطوطات، ومُفهرِسوها، ومُرمّموها، والباحثون في مجال التراث العربيّ، والمحقّقون، وكلّ مَنْ له عناية بشأنها.

وقد قدّر الله لي أنْ يكون هذا الموضوع أوّل من حاضر فيه، فقد استرعى انتباهي فقدان مرجع علميّ في هذا الباب يستأنس به أهل الاختصاص، وأدبيات يُمكن أن تكون زاداً يُرجع إليها، فعقدتُ العزم بحول الله تعالى على إنشاء كتاب في ذلك يكون لبنة متواضعة في بناء هذا العلم؛ يحتاجه الشُّداة من المحقّقين والمفهرِسين والعاملين في مجال المخطوطات والتراث العربيّ.

- ٢ -

وأمّا الحدود الزمنية لهذه الدراسة فقد قيّدتها بالمخطوط العربي منذ فجر الإسلام حتّى عصر الخلافة الإسلاميّة، وأمّا مادّة الكتاب ومحتواه فقد تمّ إعدادها من مصادر متناثرة قرّبتْ البعيد، وجعلت القريب سهل التناول؛ فضلاً عمّا أودعتُه من خبرة علميّة وعمليّة طويلة في هذا المجال؛ فقد كتب الله لي أن طوّفتُ أشهرَ المكتبات الخطية في العالم، واطّلعتُ على مدارس مختلفة في

كتابة المخطوط العربي وصناعته، وقابلتُ المشتغلين في ذلك مشرقاً ومغرباً، وعملتُ خبيراً للمخطوطات في جهات عدّة؛ فتحصّل لي من ذلك زاد أردتُ تقديمه وصوغه في إطار علميّ نافع.

- ٣ -

إنّ أوّل شيء يُمكن قوله في هذا الباب وأُحبّ أن أُبيّنه: **إنّ المخطوط هو ابن بيئته وعصره**؛ وتأويل ذلك أنّ كثيراً ما تكون الموادّ المصنوعة منه كالورق والمِداد والجلد آتية من المكان الذي صُنع منه الكتاب، إضافة إلى كون الناسخ الذي قام على كتابته، والمزخرِف الذي أنّقه، والمجلِّد الذي اعتنى بتجليده وتذهيبه، قاموا بفعل ذلك حسب القواعد والأعراف والتقاليد الجارية في عصرهم، لذلك فإنّ ظهورَ سِمات العصر الذي تمّ فيه صُنْع المخطوط أمرٌ بَدَهيّ، ولا يبقى على الباحث إلا تلمّس ذلك لتقديم تحديد تقريبيّ لعمر ومكان نسخه.

- ٤ -

وأمّا الكتاب فقد عالجتُ في **الباب الأول** منه **موضوع الخط**، وذلك من حيث تاريخُ نشوئه وانتشاره، وتطوره بفتح العرب للأمصار، ثم انتقال العلم والخطّ والكتابة من بغداد إلى مصر، إضافة إلى التعريف بأنواعه عند أهل الأندلس والمغرب وإفريقية والبربر، وما طرأ عليه في عصر المرابطين، ثمّ الدولة الموحّدية، وعصر المرينيين والوطاسيين، وعصر السعديين، والعلويين، و وَضْع الخطّ الأندلسيّ بعد تلاشي ملك العرب فيها، ثم عرجتُ بإيجاز إلى خطّ المصاحف ورَسْمها، والخطّ السوداني، والخطوط الأخرى = الرقعة، والديوانيّ، والنَّسْخ، والإجازة، والتوقيع، والتعليق، والهنديّ، والسمرقنديّ.

وخَصّصتُ الباب الثاني لوضع الخطوط وقواعدها. والباب الثالث للنَّقْط والشَّكْل، وأوّل من وضعه، وما ينشأ عنه ويترتَّبُ عليه، وبيّنتُ صُوره ومَحالَّ وضعه على طريقة المتقدّمين والمتأخّرين.

وأمّا الباب الرابع فاختصّ بالحواشي والهوامش وتحديد تاريخ ظهورها. وبيّنتُ في الباب الخامس أثر السماعات وأسانيد النسخة في تقدير عمر المخطوط ومكان نسخه، وأتبعتُه الباب السادس بذكر نبذ عن التقييدات والأختام والتوقيعات ودورها في ذلك.

وأمّا الباب السابع فقد خصّصتُه للقراءات القرآنية؛ مبيّناً أثرها في النسخ الخطية وانتشارها في البلدان.

وجعلتُ الباب الثامن في التجليد من ظهور الإسلام حتى نهاية القرن الحادي عشر الهجري، وعرضتُ في الباب التاسع لحوامل الكتابة : البَرْدِي والرَّق والكاغَد، وأنواعه، وتِبيان أفضلها، والمقادير المستخدمة في العصر الأموي، والعباسي، والدولة الفاطمية، وبلاد فارس، والعصر المملوكي، والورق المستعمل فيه بديوان الإنشاء بالأبواب السلطانية بالديار المصرية، والممالك الشامية: دمشقَ، وحَلبَ، وطرابُلس، وحماةَ، وصَفدَ، والكَرك، في المُكاتبات والولايات الصادرة عن النواب بالمماليك.

وتكلّمتُ في الباب العاشر عن العلامات المائيّة وقيمتها في تحديد تواريخ النُّسخ الخطيّة، في القرن التاسع الهجريّ (الخامس عشر الميلادي) وما بعده.

وأتبعتُ ذلك عشرة أبواب تنوّعت موضوعاتها فيما يخصّ هذا الموضوع، وهي الحبر والمداد، والتعقيبات: نظام ترتيب الأوراق، وعنوان الكتاب، ولغة الكتاب، والناسخ، ومكان النسخ، وتاريخ النسخ، والزَّخرفة والتذهيب والتصوير، والمؤلّف، والوَقْف، وتجنّب التزوير والاحتيال في عالم المخطوطات.

وألحقت بالكتاب: جدولاً تاريخياً لدلائل تقدير عمر المخطوط ومكان نسخه من ميزات ومعايير لكل قرن بشكل حوليّ، ومعجماً لأنواع الورق وقطوعه .

وتبقى مسألة تقدير عمر المخطوط ومكان نسخه من الموضوعات التي تحتاج إلى حرفيّة عاليّة ؛ لا أزعم أنّ هذا الكتاب يفي بها، بقدر ما ينضمّ إليها من خبرة طويلة ، ودربة فائقة، واهتمام بالغ، ودراسة متأنيّة، وتقنيات أصبحت متاحة اليوم أمام خبراء الترميم وعلماء المخطوطات؛ وحال الوثائق أيضاً مثل حال المخطوطات.

واللهَ أسألُ أن ينفع بهذا الكتاب، ويجعله في صحائف بيضاء؛ إنّه أكرم مسؤول.

دمشق

إياد خالد الطبّاع



الباب الأول

في الخط والكتابة

- تاريخ نشوء الخط وانتشاره
- تطور الخط بفتح العرب للأمصار
- انتقال العلم والخط والكتابة من بغداد إلى مصر
- الخط عند أهل الأندلس والمغرب وإفريقية والبربر


الهيئة العامة
السورية للكتاب

قام كثير من الباحثين عرباً ومستشرقين بتقديم دراسات وأبحاث عن نشأة الخط العربي والكتابة، وهو أمرٌ خارج موضوعنا الأساس، ذلك أنّ الذي يعنينا في هذا الباب هو الموضوعات التالية:

١- الخط العربي منذ ظهور الإسلام وأنواعه، حتى نهاية الدولة العثمانية، وهي الفترة التي تعدّ مدوّناتها في حُكم المخطوط الواجب العناية به، ولو مرحلياً.

٢- تاريخ ظهور أنواع الخطوط العربية، وهو دليل مفيد على أنّ المخطوطَ الذي بين أيدينا كُتِبَ في عصر ظهور ذلك الخطّ أو بعده.

٣- جغرافيةُ انتشار أنواع الخطوط العربية في العالم الإسلامي، وذلك يفيدنا، إلى حدٍّ كبير، في معرفة مكان النسخ، أو بلد الناسخ على الأصحّ، لأنّ الناسخ المغربيَّ قد يكتب بالخطّ المغربيّ كتاباً في مصر أو الحجاز أو الشام، وهي بلاد لا تكتب بذلك النوع من الخطّ.

ويجب علينا في الأحوال جميعها، تدقيق النظر، وتمحيص البصر، فيما نراه مخطوطاً؛ فحركةُ التزوير في الخطّ العربي صناعة رائجة مَثَلُها مثل الزخرفة؛ لذلك فإنّ ما يُدعى الآن بالكتاب المطبوع المزوّر ليس أمراً حَدَثاً؛ بل شأو ضارب جذوره في تاريخ الورّاقين والنَّسَّاخين.

لما جاء الإسلام حمل معه العوامل التي فرضت استخدام الكتابة، وزادت من ساحة استخدامها اتساعاً، فدخلت الكتابة بمَقدَمِ الإسلام لكلّ جوانبه المادّية والمعنويّة حتى تطورت وأصبحت خلال نصف القرن الذي أعقب الهجرة النبوية مظهراً لتطور عظيم يفوق ما كانت عليه قبل ثلاث قرون مضت، وصارت واسطةً من أهم الوسائط في التثبيت والتسجيل والتلقين

والنشر، واكتسبت الكتابة مع أوّل سورة نزلت في خمس آيات على النبيّ (r) وبدأت بقوله تعالى: **(اقرأ)** أهميّة قدسيّة لا زالت تحافظ عليها حتى الآن.

وازدادت أهمية الكتابة في أيام الخلفاء الراشدين لزيادة استخدامها في الحياة الدينية والإدارية والمعاملات اليومية.

وكان الخطّ نفسه إبان ظهور الإسلام قد شرع يُولد من ناحية الشكل في أسلوبين تبعاً لمجال الاستخدام، وتأثير أدوات الكتابة المختلفة، فالأسلوبُ الذي تسوده الزوايا الحادّة في أشكال الحروف كان مخصصاً للكتابات المنقوشة على الحجر والوثائق الجادة الهامة المكتوبة على الرَّقّ، وبصورة خاصة للمصاحف آنذاك...

أمّا الكتابةُ على البَرْدِي للوثائق الخاصّة بالمعاملات اليومية التي تتطلب السرعة – أكثر من الدّقة – في رسم الحروف، مما جعل الخطَّ نفسه يكتسب أسلوباً ثانياً ذا شكل مستدير تسوده الخطوط اللينة المقوّسة.

وقد راح هذا الأسلوب الثاني – الذي لم يكن يحمل قيمة فنية في أوّل الأمر – يكتسب أهمّية متزايدة في دوائر الدولة بعد أن بدأت تقع في العاصمة وخارجها، وفي دواوين الخلفاء الأول ممن كانوا كُتّاباً للرسول (r) وفي دواوين ولاتهم وعُمّالهم على الأقاليم فبدأ في الوقت ذاته يخرج من شبه الجزيرة العربية وينتشر مع انتشار الإسلام في مناطق بعيدة عن وطنه الأم ويأخذ تدريجاً مكان الخطوط الأخرى التي كانت مستخدمة هناك.

تاريخ نشوء الخط وانتشاره

يقول ابن خلدون: نجد أكثر البدو أمّيين لا يكتبون ولا يقرؤون، ومن قرأ منهم أو كتب فيكون خطّه قاصراً أو قراءته غير نافذة.

ونجد تعليم الخطّ في الأمصار الخارج عمرانها عن الحدّ أبلغ وأحسن وأسهل طريقاً لاستحكام الصنعة فيها، كما يُحكى لنا عن مصر لهذا العهد، وأن بها معلمين منتصبين لتعليم الخط يلقون على المتعلم قوانين وأحكاماً في

وضع كلّ حرف، ويزيدون إلى ذلك المباشرة بتعليم وضعه، فتعتضد لديه رتبة العلم، والحس في التعليم، وتأتي ملكته على أتمّ الوجوه.

وإنما أتى هذا من كمال الصنائع ووفورها بكثرة العمران وانفساح الأعمال.

وقد كان الخطّ العربي بالغاً مبالغة من الإحكام والإتقان والجودة في دولة التبايعة لما بلغت من الحضارة والترف، وهو المسمى بالخط الحميري، وانتقل منها إلى الحيرة لما كان بها من دولة آل المنذر نسباء التبابعة في العصبية والمجدّدين لملك العرب بأرض العراق، ولم يكن الخطّ عندهم من الإجادة كما كان عند التبايعة لقصور ما بين الدولتين وكانت الحضارة وتوابعها من الصنائع وغيرها قاصرة عن ذلك.

ومن الحيرة لقّنه أهل الطائف وقريش فيما ذكر؛ ويقال: إنّ الذي تعلم الكتابة من الحيرة هو سفيان بن أمية، ويقال: حرب بن أمية، وأخذها من أسلم بن سدرة وهو قول ممكن وأقرب ممن ذهب إلى أنهم تعلموها من إياد أهل العراق لقول شاعرهم:

قــوم لهــم ســاحة العــراق إذا ســاروا جميعــاً والخــط والقلــم

وهو قول بعيد؛ لأنّ إياداً وإن نزلوا ساحة العراق فلم يزالوا على شأنهم من البداوة والخطذ من الصنائع الحضرية.

وإنّما معنى قول الشاعر أنهم أقرب إلى الخط والقلم من العرب لقربهم من ساحة الأمصار وضواحيها.

فالقول بأنّ أهل الحجاز إنّما لقنوها من الحيرة ولقنها الحيرة من التبايعة وحمير هو الأليق من الأقوال، وكان لحمير كتابة تسمّى «المسند»؛ حروفها منفصلة؛ وكانوا يمنعون من تعلّمها إلا بإذنهم، ومن حمير تعلّمت مصر الكتابة العربية، إلا أنهم لم يكونوا مجيدين لها، شأن الصنائع إذا وقعت بالبدو فلا تكون محكمة المذاهب ولا مائلة إلى الإتقان والتنميق، لبون ما بين البدو والصناعة، واستغناء البدو عنها في الأكثر.

وكانت كتابة العرب بدوية مثل كتابتهم أو قريباً من كتابتهم لهذا العهد، أو نقول: إنّ كتابتهم لهذا العهد أحسن صناعة لأنّ هؤلاء أقربُ إلى الحضارة ومخالطة الأمصار والدول.

وأمّا مضر؛ فكانوا أعرق في البدو، وأبعد عن الحضر من أهل اليمن وأهل العراق وأهل الشام ومصر، فكان الخطّ العربيّ لأول الإسلام غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان والإجادة، ولا إلى التوسّط لمكان العرب من البداوة والتوحش وبعدهم عن الصنائع»[1].

تطور الخط بفتح العرب للأمصار

يقول ابن خلدون: «ثم لما جاء الملك للعرب وفتحوا الأمصار وملكوا الممالك ونزلوا البصرة والكوفة واحتاجت الدولة إلى الكتابة استعملوا الخط وطلبوا صناعته وتعلّمه وتداولوه فترقت الإجادة فيه واستحكم وبلغ في **الكوفة والبصرة** رتبة من الإتقان إلا أنها كانت دون الغاية **والخط الكوفيّ** معروف الرسم لهذا العهد ثم انتشر العرب في الأقطار والممالك وافتتحوا إفريقيّة والأندلس واختط بنو العباس بغداد وترقت الخطوط فيها إلى الغاية لما استجرت في العمران وكانت دار الإسلام ومركز الدولة العربية وكان **الخط البغدادي** معروف الرسم وتبعه **الإفريقي** المعروف رسمه القديم لهذا العهد ويقرب من أوضاع **الخط المشرقي** وتميز ملك الأندلس بالأمويين فتميزوا بأحوالهم من الحضارة والصنائع والخطوط فتميز صنف **خطهم الأندلسي** كما هو معروف الرسم لهذا العهد وطما بحر العمران والحضارة في الدول الإسلامية في كل قطر وعظم الملك ونفقت أسواق العلوم وانتسخت الكتب وأجيد كتبها وتجليدها وملئت بها القصور والخزائن الملوكية بما لا كفاء له»[2].

(١) مقدمة ابن خلدون، الفصل الثلاثون، ص٤١٧، بيروت: دار القلم.

(٢) مقدمة ابن خلدون، الفصل الثلاثون، ص٤١٩، بيروت: دار القلم.

انتقال العلم والخط والكتابة من بغداد إلى مصر

يقول ابن خلدون: «وتنافس أهل الأقطار في ذلك وتناغوا فيه ثم لما انحل نظام الدولة الإسلامية وتناقصت تناقص ذلك أجمع ودرست معالم بغداد بدروس الخلافة فانتقل شأنها من الخط والكتابة بل والعلم إلى **مصر والقاهرة** فلم تزل أسواقه بها نافقة لهذا العهد وله بها معلمون يرسمون لتعليم الحروف بقوانين في وضعها وأشكالها متعارفة بينهم فلا يلبث المتعلم أن يحكم أشكال تلك الحروف على تلك الأوضاع وقد لقنها حسناً وحذق فيها دربة وكتاباً وأخذها قوانين علمية فتجيء أحسن ما يكون»[1].



(١) مقدمة ابن خلدون، الفصل الثلاثون، ص٤١٧، بيروت: دار القلم.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الباب الثاني

في وضع الخطوط وقواعدها

- الخطوط
- الخطوط
- شرح أنواع الخطوط
- الخط عند أهل الأندلس والمغرب وإفريقية والبربر:
  ١ - الخط الكوفيّ المتمغرب
  ٢ - الخط المبسوط
  ٣ - الخط المجوهر أو الزمامي
  ٤ - الخط المشرقي المتمغرب
  ٥ - خط المسند أو الزماميّ
- الخط في عصر المرابطين

- الخط في ظلّ الدولة الموحّدية

- الخط في عصر المرينيين والوطاسيين

- الخط في عصر السعديين

- الخط في عصر العلويين

- الخط الأندلسيّ بعد تلاشي ملك العرب فيها

- الخط السوداني

- خط المصاحف ورسمها

- الرقعة

- الديوانيّ

- النَّسْخ

- الإجازة والتوقيع

- التعليق

- الخط الهنديّ

- الخط السمرقنديّ

- جدول بمشاهير الخطاطين

- خطوط أخرى : خطّ المهدية - خطّ الأندلس – خطّ قرطبة - الخط الفاسيّ - الخطّ السودانيّ - الخط التونسي - الخط الجزائري – التعليق – النستعليق

الخطوط

اعتنى النُّسّاخ في القرون الهجرية الأولى، وبعد الفتح الإسلاميّ وانتشار الإسلام فيها بوضع قواعد للخطوط، بعد أن بدأت صناعة الوراقة تروج؛ وذلك مع النشاط الحضاري للعلماء في العالم الإسلامي؛ فعُرف منهم قطبة المحرر، والضحاك بن عجلان، ت ١٣٦ هـ، وإسحاق بن حماد، ت ١٦٩ هـ، ويوسف الشجري، ت ٢١٨ هـ، وابن مقلة في العراق، ت ٣٣٨ هـ، وإسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر) وشقيقه، وحسن فارس ت ٣٧٢ هـ بفارس، وإبراهيم مُنيف في تركية، ٨٦٠ هـ، ومير علي سلطان في تركية، ٩١٩ هـ، والمستشار ممتاز بك في تركية، ١٢٨٠ هـ، وعارف حكمت في تركية، ١٣٣٣ هـ، والأستاذ شفيع أو شعيعيا، وعبد المجيد طالقاني ، ومحمد حسن الطبي، بمصر.

وفيما يلي جدول بالخطوط وأسماء مبدعيها مع تاريخ ذلك:

الخط	المبدع
النَّسْخ	عمل القاعدة ابن مقلة في العراق، ت ٣٣٨ هـ.
الثُّلث	عمل القاعدة ابن مقلة في العراق، ت ٣٣٨هـ.
الإجازة	مير علي سلطان في تركية، ٩١٩ هـ.
السنبليّ	عارف حكمت في تركية، ١٣٣٣ هـ.
السمرقنديّ	في عهد بسنيقر بن تيمورلنك بالهند.
الهنديّ	في عهد أكبر شاه في الهند، ٩٦٤ هـ.
السوداني	بغربي إفريقية، ٦١٠ هـ.
الرقعة	المستشار ممتاز بك في تركية، ١٢٨٠ هـ.
الديوانيّ	إبراهيم منيف في تركية، ٨٦٠ هـ.
القيروانيّ	في عهد عقبة بن نافع، أنشأ مدينة القيروان،٥٠هـ
الشكسته	الأستاذ شفيع أو شعيعيا، ثم أكمل قواعده عبد المجيد طالقاني.
التعليق	حسن فارس، ت ٣٧٢ هـ، بفارس.
التراسل	حسن فارس، ت ٣٧٢ هـ، بفارس.

المعلق	محمد حسن الطبى، بمصر، كتبه ٩٠٨ هــ.
العقد المنظوم	محمد حسن الطبي، بمصر، كتبه ٩٠٨ هــ.
الكوفي	حول قطبة المحرر واستخراج الأقلام بعضها من بعض في القرن
الجليل	قطبة المحرر، القرن الأول هــ، في دمشق.
الطومار	قطبة المحرر، القرن الأول هــ، في دمشق.
بلغ عدد الأقلام	الضحاك بن عجلان، ت ١٣٦ هــ.
أي ١٢ خطاً	إسحاق بن حماد، ت ١٦٩ هــ.
الثلثين	اخترعه يوسف الشجري، ت ٢١٨ هــ.
الثلث	اخترعه يوسف الشجري، ت ٢١٨ هــ.
التوقيع	اخترعه يوسف الشجري، ت ٢١٨هــ.
الرئاسي	اخترعه شقيق إبراهيم الشجري.
قلم النصف	إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث
خفيف الثلث	إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث
المسلسل	إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث
غبار الحلبة	إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث
المؤامرات	إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث
القصص	إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث
الحرئجي	إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث
النسخ	تفرد به ابن مقلة، ت ٣٣٨ هــ.
السفز ؟	تفرد به ابن مقلة، ت ٣٣٨ هــ.
المكيّ	الخطوط التالية ذكرها النديم، ت ٣٨٥ هــ.
المدنيّ	
التتم	
الثلث	
المدوّر	
الكوفيّ	
البصريّ	
المَشْق	
التجاويد	

السواطى	
المائل	
المصنوع	
الراصف	
الأصفهاني	
السجلي	
الفيراموز	
١٢ قاعدة منها	خطوط وقواعد ذكرها التوحيدي زيادة على ما سبق، ت٤٠٠
الإسماعيلي	
الأندلسي	
الشامي	
العراقي	
العباسي	
البغدادي	
المشعب	
الريحاني	
المحرر	
المصري	
أحكمَ المحقّق	جاء في الرسالة المنسوبة إلى علي بن هلال، ت ٤١٣ هـ.
حرّر قلمَ الذهب	
أتقنَ الحواشي	
أبدعَ الرقاع	
ميّز المتن	
ميّز المصاحف	
المنثور	زيادة ذكرها محمد بن حسن الطبيبي عام ٩٠٨ هـ
المقترن	وقيل: إنها من عصر ابن البوّاب.
اللؤلؤي	
الأشعار	
جليل المحقق	

ومن الجدير بالذكر أنّ كل هذه الخطوط اندثرت ولم يبق منها إلا خطوط محددة.

فالرياسي تلاشى، والتواقيع أصبح التوقيع الذي أصبح خطّ الإجازة، والرقاع اندمج في التواقيع، واللؤلؤيّ هو الإجازة، والرَّيحاني لا يكتب به نهائياً، وخطّ المصاحف لم يكتب به، وإنما تكتب المصاحف الآن بالنسخ والمؤنّق الذي كانت تُكتب به الأشعار كان نسخاً مرّة وريحاناً مرّة.

وخفيف الثلث أصبح لا يُسمّى بذلك، وإنما يُسمّى بأصله الثلث، والمحقّق أصبح جليّ الثلث، وقد زالت الأسماء على الأماكن وعلى الأشخاص والوظائف وغيرها وأصبحت الأسماء مجرّدة، واختار القدامى ستّة أقلام هي محصّلة لجميع الأقلام في الخصائص والصفات.

ففي **القرن الثالث الهجري**ّ لمّا كثر عدد الخطوط، وتنوّعت أشكالها، وتداخلت الأنواع، وتشابهت رسوم حروفها، ظهرت الحاجة إلى تركيز أنواعها وتصفية المتشابه منها، والاقتصار على أوضحها وأجملها؛ وقد قام بذلك ابن مقلة واستخلص أنواعاً ستة هي:

الثلث، والنسخ، والتواقيع، والريحان، والمحقق، والرّقاع.

وجاء ياقوت المستعصميّ[(١)] (ت ٦٨٩ هـ)، فأجادها، وكانت تستعمل في دواوين الإنشاء.

وذكرها القلقشندي[(٢)] (ت٨٢١ هـ)، كالآتي: الطومار – الثلث الثقيل – الثلث الخفيف – التوقيع – الرقاع– الغبار.

---

(١) ياقوت المستعصميّ: هو ياقوت بن عبد الله الروميّ؛ كاتب أديب من أهل بغداد، له شعر رقيق، اشتهر بحسن الخط. من موالي الخليفة المستعصم بالله العباسيّ، أخذ عنه الخط كثيرون، انظر الأعلام للزركلي ١٣١/٨.

(٢) القلقشندي: هو أحمد بن علي الفزاريّ، مؤرّخ أديب، بحّاثة، أشهر كتبه موسوعته «صبح الأعشى في صناعة الإنشا». انظر الأعلام للزركلي١/١٧٧.

أمّا حاجي خليفة[1](ت ١٠٦٧ هـ)، فقد ذكرها كالآتي: الثلث – النسخ – التعليق – الريحان – المحقق – الرقاع[2].

وقد نَظَم الشيخ محمّد طاهر الكُرديّ المكيّ الخطّاط (ت ١٤٠٠هـ) [3] أبياتاً تضمّنت أسماء هذه الخطوط وهي مرتّبة طبقاً لورودها في هذه الأبيات كالآتي: كوفي – ثلث – نسخ – رقعة – فارسي – توقيع.

الله أرجو بكلّ الخير فهو لمن	**يرجوه كافيه من همّ وأكدار**
إن كان عندك ثلث العزم من ندم	**يكفي لمحو سواد الذنب والعار**
قد ينسخ الله أمراً بالدعاء إذا	**ذكرت ربك في يسر وإعسار**
فانظر إلى ديوانك المملوء من لغط	**واستغفر الله واسكب دمعك الجاري**
ورقّع الذنب حالاً كي يقال غداً	**ادخل إلى جنة خصّت لأبرار**
وابرز كفارس ميدان الوغي عجلاً	**لطاعة الله واهجر كل أغبار**
ولا تكن قانطاً من زلة وقعت	**ولا تكن آمناً من مكر جبار**

وهذه الأنواع التي ذكرها الشيخ محمد طاهر الكردي هي ما استقر عليه الخط بأسمائه وأنواعه في العصر الحديث ويضاف إليها الخط المغربي الإفريقي الموحد[4]

---

(١) حاجي خليفة: هو مصطفى بن عبد الله كاتب جلبي؛ مؤرّخ، بحاثة، تركيّ الأصل، مولده ووفاته في القسطنطينية، أشهر كتبه «كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون»؛ انظر الأعلام للزركلي ٢٣٦/٧.

(٢) من مقال للأستاذ يوسف ذنون بمجلة جامعة الموصل، العدد ٨ لسنة ١٩٧١م.

(٣) محمد طاهر الكردي المكي: خطاط مؤرخ متفنن مولده بمكة المكرمة سنة ١٣٢١هـ، ووفاته فيها؛ درس في الأزهر وفي مدرسة تحسين الخطوط العربية؛ أشهر كتبه «تاريخ الخط العربي وآدابه»، انظر «تتمة الأعلام» ٩٥/٢.

(٤) الخط العربي من خلال المخطوطات، مركز الملك فيصل، ص ٤٢-٤٣.

شرح أنواع الخطوط

نتحدث الآن عن أشكال أنواع الخط وخصائصها. وهي الخط الكوفيّ المصحفي، والخط عند أهل الأندلس والمغرب وإفريقية والبربر، وأنواعه عندهم: الخط في عصر المرابطين، والخط في ظلّ الدولة الموحّدية، والخط في عصر السعديين، والخط في عصر العلويين، والخط الأندلسيّ بعد تلاشي ملك العرب فيها، وخط المصاحف ورسمها، والرقعة، والديوانيّ، والنسخ، والإجازة، والتوقيع، والتعليق، والخط الهنديّ، والخط السمرقنديّ.

ونبدأ **بالخط الكوفيّ المصحفي** الذي له أنواع لطيفة.

الأول: **هو الخط الكوفيّ المصحفيّ المائل**، وألفاته ولاماته متوازية ومائلة يميناً قليلاً والحروف النازلة فيه متوازية مع الحروف الطالعة، وهو خال من نقط الحروف ونقط التشكيل وزخارف الصنعة الفنية، ولهذا يعتقد أنه من كتابات القرن الأول دون غيره.

الثاني: **الخط الكوفيّ المصحفي المشق**، وفيه تمط حروف الدال والصاد والطاء والكاف وأخواتها والياء الراجعة مطاً كبيراً على السطر، دون أن يكون هناك مط في وسط المقاطع المكونة من حرفين أو أكثر، ويجوز ترك المسافات الكبيرة بين الكلمات مما يساعد على التضييق ما بين السطور وظهور حروف نازلة على السطر الثاني.

وكلّ ذلك من أنواع التجويد وهو أجمل من النوع الأول وقد بدأ من القرن الأول واستمر حتى القرن الثالث، وأكثر المتوفر من المصاحف المخطوطة بنوعه.

الثالث: **الخط الكوفيّ المصحفي المحقق**، وهو أجود الثلاثة شكلاً ومنظراً وأجودها تنسيقاً وتنظيماً، أصبحت أشكال الحروف متشابهة فيه والحروف التي كانت تمط في الخط الكوفيّ المصحفي المشق قبل مطها وتساوت في مساحتها، وأصبحت هناك مدات في وسط المناطع ليحدث التناسب بين المدات كلها، وزاد من حلاوته وجماله أن تزين بالتنقيط والتشكيل الحديث الذي تمّ في

أواخر القرن الثاني الهجريّ، وزاد من جماله كذلك تساوي المسافات بين السطور واتساعها أكثر من النوع السابق واستقل كل سطر بحروفه، وقد بدأت كتابته من القرن الثاني الهجريّ بالنظر إلى ما فيه من الصنعة والعناية الفنية.

أمّا **الكوفيّ الحديث** فقد اتخذ كلُّ بلد من البلاد طريقة في تنفيذ الكتابة الكوفيّة حتّى وجدنا خصائص لكلّ نوع من هذه البلاد؛ فهناك الكوفيّ الموصليّ والإيرانيّ والهنديّ والأيوبيّ والمملوكيّ والفاطميّ.

ثم ركدت كلّ هذه الأنواع حتى قام بإحيائها الآثاري المصري يوسف أحمد، وسمّى الخط الكوفيّ الحديث الذي يكتب به الآن في العالم العربي بعد أن جوده على نسبة فاضلة، فهو ياقوت القرن الرابع عشر في الخط الكوفيّ، ومن بعده تلميذه محمد عبد القادر، الذي كتب قاعدة هذا الخط ويُعدُّ أستاذ الجيل الحاضر في الكوفيّ بأنواعه.

الخط عند أهل الأندلس والمغرب وإفريقية والبربر

الخط المغربي: مشتق من الخط الكوفيّ – أقدم ما وجد منه يرجع إلى ما قبل سنة (٣٠٠هـ)، كما ذكر في (انتشار الخط العربي ص ٧٦)، وكان يُسمّى «خط القيروان» عاصمة المغرب المؤسسة (٥٠هـ) ولما انتقلت عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر خط جديد اسمه (الأندلسي أو القرطبي) نسبة إلى قرطبة. (المرجع: مجلة العهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد أعوام ١٣٧٧،٧٥،٧٣،٧٢هـ).

وعُرف في شمالي إفريقية أربعة أنواع من الخط المغربي: المغربي – التونسي – الجزائري – الفاسي – السوداني.

وقد اقترحت التسميات التالية: قيرواني – أندلسي – فاسي – سوداني[١].

---

(١) من كتاب (محاولة في الخط المغربي لهوداس).

وتفرّع عن الخط المغربي أنواع خمسة ؛ وهي:

١ - **الخط الكوفيّ المتمغرب**: وهو ما نجده مكتوباً على رَق الغزال في المصاحف والكتب القديمة، ومنقوشاً في الحجر على أبواب المدن والقصبات وقبور الصالحين والملوك والأمراء؛ وهو خطٌ هندسي بديع له تاريخه الذي تطوّر فيه منذ بدايته وتنوّع به في مراحل حياته حتى كاد يبلغ درجة الكمال، وقد قلّ استعماله الآن.

٢ - **الخط المبسوط**: هو أوّل ما يُعلّم في الكتاتيب، وسُمّي بذلك لبساطته وسهولة قراءته، وبه تُطبع المصاحف في المطابع الحجرية المغربية، وتُنسخ به كتب الصلوات والأدعية.

٣ - **الخط المجوهر أو الزمامي**: وهو ما تُحرّر به الرسائل الخصوصية والعموميّة، وتُكتب به الظهائر الملوكيّة، وهو أكثر الخطوط استعمالاً،فاستخدم للمقيّدات الشخصية والوثائق العدلية، وبه طبعت الكتب بالمطبعة أيام السلطان محمد بن عبد الرحمن.

٤ - **الخط المشرقي المتمغرب**: وهو ما تُزخرف بع العناوين وتُكتب به التراجم، ويُرسم عادة بحروف غليظة متداخلة بعضها في بعض، وكثيراً ما يُكتب بماء الذهب، ويُزوّق ويُشجّر بألوان وأشكال مختلفة مما يبرز به في حلّة تفنّن الناظرين، وسُمّي بالمشرقي لأنّ أصله من بلاد المشرق، ولكن مغربته يد المبدعين المتقدّمين، وتصرّفت فيه أذواقهم.

٥ - **خط المسند أو الزماميّ**: وقد استقرّ أمر هذه الخطوط في عصر المرينيين (٥٩٢-٨٦٩ هـ) والوطاسيين (٨٣١-٩٥٧ هـ) [(١)] الذين هم فرع من المرينيين.

---

(١) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ١٣-١٤، ٤٧.

وقال البشاري (٣٣٦هـ-٣٨٠هـ = ٩٤٧ -٩٩٠م) في إشارته إلى أقطار الغرب الإسلاميّ: «وأهل الأندلس أحذق الناس في الوراقة: خطوطهم مدوّرة»[(١)].

والغالب أنّ الخط المغربيّ كان في **العصور الإسلامية الأولى إلى نهاية عهد مغراوة وبني يفرن،** في أول الأمر مطبوعاً بطابع شرقيّ محض، تأثّر بكتابة الفاتحين العرب، ثم أخذ يميل إلى الكوفيّ والنُّسخيّ المستعملَين معاً في هذه الفترة بالقيروان.

الخط في عصر المرابطين

وفي **عصر المرابطين** (٤٤٨ – ٥٤١ هـ = ١٠٥٦ – ١١٤٧ م) [(٢)] أخذ الخط الأندلسي يطغى على القيروانيّ، وظهرت مزاحمة الخط الأندلسي للقيرواني[(٣)].

الخط في ظلّ الدولة الموحّدية

وفي **عصر الموحّدين** (٥١٥ – ٦٧٤ هـ = ١١٢١ - ١٢٧٥م) كان الخلفاء يُجيدون الكتابة بأكثر من خطّ، ويُوقّعون بخط الثلث المشرقيّ، وبالمداد الأحمر المعروف لهم[(٤)].

يقول ابن خلدون: «حتى إذا تقلص ظل الدولة الموحّدية بعض الشيء وتراجع أمر الحضارة والترف بتراجع العمران نقص حينئذ حال الخط

---

(١) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، محمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبشاري، ص ١٩٧.

(٢) التاريخ الزمني مأخوذ من «معجم الأنساب والأسرات الحاكمة» لزامباور، ص١٢٢-١٢٣.

(٣) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٢١.

(٤) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٢٨.

وفسدت رسومه وجهل فيه وجه التعليم بفساد الحضارة وتناقص العمران وبقيت فيه آثار **الخط الأندلسي** تشهد بما كان لهم من ذلك لما قدمناه من أن الصنائع إذا رسخت بالحضارة فيعسر محوها»[١].

الخط في عصر المرينيين والوطاسيين

وفي **عصر المرينيين** (٥٩٢-٨٦٩ هـ) **والوطاسيين** (٨٣١-٩٥٧هـ)؛ بيّنا سابقاً الخطوط التي استقرعليها العمل؛ وهي:

١- الخط المبسوط الكوفيّ المتمغرب.

٢- الخط المجوهر.

٣- الخط المسند أو الزماميّ .

٤- الخط المشرقي المتمغرب.

٥- الخط الكوفيّ.

ويذكر المَنُّونيّ[٢] أنّ الخط المغربيّ أصبح متميّزاً عن الخط الأندلسي في وضعه، وفي إغفال نقط الحروف الأخيرة التالية: ن- ف- ق- ي، وفي عدم تقطيع حروف اللفظة الواحدة بين آخر السطر وأول السطر التالي، وهكذا صار الخط المتداول بالمغرب من هذه الفترة المرينية ثلاثة أصناف: مغربي حضري، ومغربي بدوي، وأندلسي، وما بيّناه آنفاً من الخطوط الخمسة فهي لما استقرّ عليه الخطّ المغربي من أنواع.

يقول ابن خلدون: «وحصل في دولة بني مرين من بعد ذلك بالمغرب الأقصى لون من الخطّ الأندلسيّ لقرب جوارهم، وسقوط من خرج منهم إلى فارس قريباً، واستعمالهم إياهم سائر الدولة، ونسي عهد الخط فيما بعد عن سدة الملك وداره، كأنه لم يُعرف، فصارت الخطوط بإفريقية والمغربين مائلة

---

(١) مقدمة ابن خلدون، ص ٤٢١، ط دار القلم.

(٢) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٤٥.

إلى الرداءة، بعيدة عن الجودة، وصارت الكتب إذا انتسخت فلا فائدة تحصل لمتصفحها منها إلا العناء والمشقة، لكثرة ما يقع فيها من الفساد والتصحيف، وتغيير الأشكال الخطية عن الجودة، حتى لا تكاد تقرأ إلا بعد عسر، ووقع فيه ما وقع في سائر الصنائع بنقص الحضارة وفساد الدول؛ والله أعلم»[1].

الخط في عصر السعديين

وفي **عصر السعديين** (٩٥٥-١٣٣٠هـ) [2]عُرف الخط المشرقيّ إلا أنّ جلّ كتابتهم كانت بالخط المغربي، وعُرف منه الخط المغربيّ المجوهر[3].

الخط في عصر العلويين

وفي **عصر العلويين** استمرّت كتابتهم بالخط المغربي وأنواعه المتعارف عليها.

الخط الأندلسيّ بعد تلاشي ملك العرب فيها

بعد أن افترق أهل الأندلس في الأقطار وتلاشي ملك العرب بها ومن خلفهم من البربر وتغلبت عليهم أمم النصرانية فانتشروا في عدوة المغرب وإفريقية من لدن الدولة اللمتونية إلى هذا العهد وشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصنائع وتعلّقوا بأذيال الدولة، يقول ابن خلدون: «غلب خطهم على الخط الإفريقي، وعفى عليه ونسي خط القيروان والمهدية بنسيان عوائدهما وصنائعهما، وصارت خطوط أهل إفريقيّة كلّها على الرسم الأندلسي بتونس وما إليها، لتوفر أهل الأندلس بها عند الحالية من شرق

---

(١) مقدمة ابن خلدون، ص ٤٢١، دار القلم ببيروت، ط الخامسة.

(٢) تواريخ العصور مأخوذة من معجم الأنساب والأسرات الحاكمة، لزامباور.

(٣) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٧٥ وما بعدها.

الأندلس، وبقي منه رسم ببلاد الجريد الذين لم يخالطوا كتّاب الأندلس ولا تمرّسوا بجوارهم؛ إنما كانوا يغدون على دار الملك بتونس فصار خطّ أهل إفريقية من أحسن خطوط أهل الأندلس»[١].

الخط السوداني

عندما دخل الإسلام غربي إفريقية على يد أهل المغرب في القرن السابع للهجرة انتشر خط متولّد من الخط المغربي في أنحاء السودان، ونشأت مدينة تمبكتو ٦١٠هـ، وصارت المركز العلوي الرابع للمغرب وإليها نسب ذلك الخط الذي سُمِّي بالخط التمبكتي أو السوداني[٢].

خط المصاحف ورسمها

رسم المصحف يُراد به الوضع الذي ارتضاه عثمان رضي الله عنه في كتابة كلمات القرآن وحروفه؛ والأصل في المكتوب أن يكون موافقاً تمام الموافقة للمنطوق من غير زيادة ولا نقص ولا تبديل ولا تغيير.

لكنّ المصاحف العثمانية (نسبة إلى عثمان بن عفّان رضي الله عنه) قد أهمل فيها هذا الأصل فوُجدت بها حروف كثيرة جاء رسمها مخالفاً لأداء النطق، وذلك لأغراض شريفة.

وقد عني العلماء بالكلام على رسم القرآن وحصر تلك الكلمات التي جاء خطها على غير مقياس لفظها، وللمصحف العثماني قواعد في خطّه ورسمه حصرها علماء الفن في ست قواعد تُنظر في مظانّها[٣].

وهل رسم المصحف توقيفيّ أم اصطلاحيّ؛ ذكر الزرقاني ثلاثة آراء:

---

(١) مقدمة ابن خلدون، ص ٤٢٠، دار القلم ببيروت، ط الخامسة.
(٢) مصور الخط العربي، ناجي زين الدين، ص ٣٣٣.
(٣) انظر «مناهل العرفان»، الزرقاني، ٢٥٥/١، وما بعدها.

١ - الرأي الأول: أنه توقيفي لا تجوز مخالفته وذلك مذهب الجمهور؛ واستدلوا بأن النبي كان له كتّاب يكتبون الوحي، وقد كتبوا القرآن فعلاً بهذا الرسم وأقرّهم الرسول عليه الصلاة والسلام على كتابتهم ومضى عهده والقرآن على هذه الكتبة لم يحدث فيه تغيير ولا تبديل ، بل ورد أنه كان يضع الدستور لكتاب الوحي في رسم القرآن وكتابته؛ ومن ذلك قوله لمعاوية وهو من كَتَبة الوحي: ألقِ الدواة، وحرّف القلم، وانصب الباء، وفرِّق السين، ولا تعور الميم، وحسِّن الله، ومدّ الرحمن، وجوِّد الرحيم، وضع قلمك على أذنك اليسرى فإنه أذكر لك.

ثم جاء أبو بكر فكتب القرآن بهذا الرسم في صحف، ثم حذا حذوه عثمان في خلافته فاستنسخ تلك الصحف في مصاحف على تلك الكتبة، وأقرّ أصحاب النبي عليه الصلاة والسلام عمل أبي بكر وعثمان رضي الله عنهم أجمعين، وانتهى الأمر بعد ذلك إلى التابعين وتابعي التابعين، فلم يخالف أحد منهم في هذا الرسم، ولم ينقل أنّ أحداً منهم فكّر أن يستبدل به رسماً آخر من الرسوم التي حدثت في عهد ازدهار التأليف ونشاط التدوين وتقدّم العلوم؛ بل بقي الرسم العثماني محترماً متبعاً في كتابة المصاحف لا يمس استقلاله ولا يباح حماه.

وملخص هذا الدليل أنّ رسم المصاحف العثمانية ظفر بأمور كلّ واحد منها يجعله جديراً بالتقدير ووجوب الاتباع تلك الأمور هي إقرار الرسول عليه الصلاة والسلام وأمره بدستوره، وإجماع الصحابة، وكانوا أكثر من اثني عشر ألف صحابي عليه، ثم إجماع الأمة عليه بعد ذلك في عهد التابعين والأئمة المجتهدين.

ومعروف أنّ اتّباع الرسول واجب فيما أمر به أو أقرّ عليه لقوله تعالى: **(قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله ويغفر لكم ذنوبكم والله غفور رحيم)** آل عمران ٣/ ٣١ ، والاهتداء بهدي الصحابة واجب خصوصاً الخلفاء الراشدين

لحديث العرباض بن سارية؛ وفيه يقول: فإنه من يعش منكم فسيرى أختلافا كثيراً فعليكم بسنتي، وسنة الخلفاء الراشدين من بعدي، عضّوا عليها بالنواجذ، ولا ريب أنّ إجماع الأمة في أيّ عصر واجب الاتباع خصوصاً العصر الأوّل، قال تعالى: **(ومن يشاقق الرسول من بعد ما تبين له الهدى ويتبع غير سبيل المؤمنين نولّه ما تولّى ونصله جهنم وساءت مصيراً)** النساء: ٤/ ١١٥.

وممن حكى إجماع الأمة على ما كتب عثمان صاحب «المقنع» أبو عمرو الداني؛ إذ يروي بإسناده إلى مصعب بن سعد قال: أدركت الناس حين شقق عثمان رضي الله عنه المصاحف؛ فأعجبهم ذلك ولم يعبه أحد، وكذلك يروي شارح العقيلة عن أنس بن مالك رضي الله عنه أنّ عثمان أرسل إلى كلّ جند من أجناد المسلمين مصحفاً وأمرهم أن يحرقوا كلّ مصحف يخالف الذي أرسل إليهم.

ولم يعرف أنّ أحدا خالف في رسم هذه المصاحف العثمانية.

وانعقاد الإجماع على تلك المصطلحات في رسم المصحف دليل على أنه لا يجوز العدول عنها إلى غيرها.

٢- الرأي الثاني : أن رسم المصاحف اصطلاحي لا توقيفي وعليه فتجوز مخالفته.

وممن جنح إلى هذا الرأي ابن خلدون في «مقدمته» إذ يرى أنّها كانت غير مستحكمة في الإجادة، فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضته رسوم صناعة الخط عند أهلها، وقال: «ثم اقتفى التابعون من السلف رسمهم فيها تبركاً بما رسمه أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم وخير الخلق من بعده المتلقون لوحيه من كتاب الله وكلامه، كما يقتفى لهذا العهد خط ولي أو عالم تبركاً، ويتبع رسمه خطأً أو صواباً، وأين نسبة ذلك من الصحابة فيما كتبوه فاتبع ذلك وأثبت رسماً ونبّه العلماء بالرسم على مواضعه.

ولا تلتفتن في ذلك إلى ما يزعمه بعض المغفّلين من أنهم كانوا محكِمين صناعة الخط وأنّ ما يتخيّل من مخالفة خطوطهم لأصول الرسم ليس كما يتخيل بل لكلها وجه؛ يقولون في مثل زيادة الألف في: **(لا أذبحنه)** إنه تنبيه على أنّ الذبح لم يقع، وفي زيادة الياء في: **(بأييد)** إنه تنبيه على كمال القدرة الربانية، وأمثال ذلك مما لا أصل له إلا التحكّم المحض، وما حملهم على ذلك إلا اعتقادهم أنّ في ذلك تنزيهاً للصحابة عن توهّم النقص في قلّة إجادة الخط، وحسبوا أنّ الخطّ كمال فنزهّوهم عن نقصه، ونسبوا إليهم الكمال بإجادته، وطلبوا تعليل ما خالف الإجادة من رسمه، وذلك ليس بصحيح.

واعلم أنّ الخط ليس بكمال في حقهم إذ الخط من جملة الصنائع المدنية المعاشية كما رأيت، والكمال في الصنائع إضافي بكمال مطلق إذ لا يعود نقصه على الذات في الدين ولا في الخلال، وإنّما يعود على أسباب المعاش، وبحسب العمران والتعاون عليه لأجل دلالته على ما في النفوس، وقد كان صلى الله عليه وسلم أمّياً، وكان ذلك كمالاً في حقّه، وبالنسبة إلى مقامه لشرفه وتنزهه عن الصنائع العملية التي هي أسباب المعاش والعمران كلها، وليست الأمّية كمالاً في حقّنا نحن، إذ هو منقطع إلى ربه، ونحن متعاونون على الحياة الدنيا شأن الصنائع كلها، حتى العلوم الاصطلاحية فإنّ الكمال في حقّه هو تنزهه عنها جملة بخلافنا»[1].

وممن تحمس له القاضي أبو بكر الباقلانيّ في «الانتصار» إذ يقول ما نصه:

وأمّا الكتابة فلم يفرض الله على الأمة فيها شيئاً؛ إذ لم يأخذ على كتّاب القرآن وخطاط المصاحف رسماً بعينه دون غيره أوجبه عليهم وترك ما عداه إذ وجوب ذلك لا يدرك إلا بالسمع والتوقيف، وليس في نصوص الكتاب ولا مفهومه أنّ رسم القرآن وضبطه لا يجوز إلا على وجه مخصوص وحدّ

---

(١) مقدمة ابن خلدون، ص ٤١٩، دار القلم ببيروت، ط الخامسة.

محدود لا يجوز تجاوزه، ولا في نصّ السنّة ما يُوجب ذلك ويدلّ عليه، ولا في إجماع الأمّة ما يُوجب ذلك ولا دلت عليه القياسات الشرعية، بل السنة دلّت على جواز رسمه بأيّ وجه سهل؛ لأنّ رسول الله كان يأمر برسمه ولم يبيّن لهم وجهاً معينا، ولا نهى أحداً عن كتابته، ولذلك اختلفت خطوط المصاحف؛ فمنهم من كان يكتب الكلمة على مخرج اللفظ، ومنهم من كان يزيد وينقص لعلمه بأنّ ذلك اصطلاح، وأنّ الناس لا يخفى عليهم الحال؛ ولأجل هذا بعينه جاز أن يكتب بالحروف الكوفيّة والخطّ الأول، وأن يجعل اللام على صورة الكاف، وأن تعوج الألفات، وأن يكتب على غير هذه الوجوه، وجاز أن يكتب المصحف بالخط والهجاء القديمين، وجاز أن يكتب بالخطوط والهجاء المحدثة، وجاز أن يكتب بين ذلك، وإذا كانت خطوط المصاحف وكثير من حروفها مختلفة متغايرة الصورة وكان الناس قد أجازوا ذلك وأجازوا أن يكتب كل واحد منهم بما هو عادته، وما هو أسهل وأشهر وأولى من غير تأثيم ولا تناكر علم أنه لم يؤخذ في ذلك على الناس حدّ محدود مخصوص كما أخذ عليهم في القراءة والأذان؛ والسبب في ذلك أنّ الخطوط إنّما هي علامات ورسوم تجري مجرى الإشارات والعقود والرموز، فكلّ رسم دالّ على الكلمة مفيد لوجه قراءتها تجب صحّته وتصويب الكاتب به على أيّ صورة كانت، وبالجملة فكلّ من ادّعى أنّه يجب على الناس رسم مخصوص وجب عليه أن يقيم الحجة على دعواه وأنى له ذلك انتهى بتلخيص.

ونوقش هذا المذهب:

أولاً: بالأدلة التي ساقها جمهور العلماء لتأييد مذهبهم، وهي بعضها من السنة وبعضها من إجماع الصحابة والتابعين وتابعيهم.

ثانياً: أنّ ما ادّعاه من أنّه ليس في نصوص السنّة ما يوجب ذلك ويدل عليه مردود بما سبق من إقرار الرسول كتّاب الوحي على هذا الرسم، ومنهم زيد بن ثابت الذي كتب المصحف لأبي بكر، وكتب المصاحف لعثمان،

والحديث الآنف؛ وفيه يقول الرسول لمعاوية: ألق الدواة وحرف القلم إلخ، فإنه حجة على أنه كان واضع دستور الرسم لهم.

ثالثاً: إن قول القاضي أبي بكر الباقلاني: ولذلك اختلفت خطوط المصاحف إلخ؛ لا يسلم له بعد قيام الإجماع وانعقاده، ومعرفة الناس بالرسم التوقيفي، وهو رسم عثمان على ما قرروه هناك.

٣- **الرأي الثالث**: يميل صاحب «التبيان» ومن قبله صاحب «البرهان» إلى ما يفهم من كلام العز بن عبد السلام من أنه يجوز بل تجب كتابة المصحف الآن لعامة الناس على الاصطلاحات المعروفة الشائعة عندهم ولا تجوز كتابته لهم بالرسم العثماني الأول لئلا يوقع في تغيير من الجهال، ولكن يجب في الوقت نفسه المحافظة على الرسم العثماني كأثر من الآثار النفيسة الموروثة عن سلفنا الصالح فلا يهمل مراعاة لجهل الجاهلين بل يبقى في أيدي العارفين الذي لا تخلو منهم الأرض.

وهاك عبارة «التبيان» في هذا المقام؛ إذ يقول ما نصه:

وأما كتابته - أي المصحف - على ما أحدث الناس من الهجاء فقد جرى عليه أهل المشرق بناء على كونها أبعد من اللبس، وتحاماه أهل المغرب، بناء على قول الإمام مالك وقد سئل هل يُكتب المصحف على ما أحدث الناس من الهجاء؟ فقال: لا إلا على الكتبة الأولى.

قال في «البرهان»: قلت وهذا كان في الصدر الأول والعلم حيّ غضّ، وأما الآن فقد يخشى الالتباس؛ ولهذا قال الشيخ عز الدين بن عبد السلام: لا تجوز كتابة المصحف الآن على الرسم الأول باصطلاح الأئمة لئلا يوقع في تغيير من الجهال.

ولكن لا ينبغي إجراء هذا على إطلاقه لئلا يؤدّي إلى دروس العلم، وشيء قد أحكمته القدماء لا يترك مراعاة لجهل الجاهلين، ولن تخلو الأرض من قائم لله بحجة اهـ.

يقول الزرقانيّ: وهذا الرأي يقوم على رعاية الاحتياط للقرآن من ناحيتين: ناحية كتابته في كلّ عصر بالرسم المعروف فيه إبعاداً للناس عن اللبس والخلط في القرآن، وناحية إبقاء رسمه الأوّل المأثور يقرؤه العارفون ومن لا يخشى عليهم الالتباس، ولا شكّ أنّ الاحتياط مطلبٌ دينيّ جليل خصوصاً في جانب حماية التنزيل.

* * *

لقد كتبت المصاحف بخط المصاحف الذي هو من حروف خط الثلث، ولما كبر حجم المصحف كُتبت المصاحف بهذا النوع نفسه، مع العناية بزيادة سمك القلم والاهتمام بالترويس الدقيق للألفات واللامات والانخساف المناسب للعراقات (أي الكاسات) وزيادة الاهتمام بالإرسالات وتسييفها وتوزيعها في الواو والراء، وعدم إرسال الكاسات والإكثار من الكاف الثعبانية في الأول والوسط، وضبط المسافات بين الكلمات مع إعطائها مسافات أكثر من خط المصاحف.

وبعد هذا التجويد سُمِّي هذا النوع **بالمحقق** وكتب بالصفحة نفسها **صغير المحقَّق** الذي سمي بعد ذلك **الريحان**.

فأصبحت المصاحف الكبيرة تكتب بالمحقَّق والرَّيحان، وهما نوع واحد، أحدهما: كبير، والآخر صغير، وإذا زادت مساحة نقطة القلم في المصاحف ذات الأحجام الضخمة سمّيت الخطوط جليل المحقق والمحقق، وهما نفس النوعين السابقين.

ثم تطوّرت الكتابة السابقة على صورة أخرى فأصبح يكتب الثلث بدلاً من المحقّق ويكتب النسخ بدلاً من الريحان، أي تكتب الصفحة الواحدة بنوعين مختلفين.

وإذا عرض المصحفان الأول (بالمحقق والريحان) والثاني (بالثلث والنسخ الرئاسي أو المجوّد) على غير فاهم لأنواع الخطوط لاعتقد أنهما متشابهان في الأنواع.

الرقعة

وضع قواعده الأستاذ ممتاز بك المستشار في عهد السلطان عبد المجيد خان حوالي (١٢٨٠هـ).

وكان خطُّ الرقعة خليطاً بين خط الرقعة وخط سياقت.

الديوانيّ

وضع قواعده إبراهيم منيف بعد فتح القسطنطينية (٨٥٦هـ) بقليل (أي حوالي عام ٨٦٠هـ)، وكان سراً من أسرار القصور السلطانية في الخلافة العثمانية ثم انتشر بعد ذلك، ويوجد في كتابته مذاهب كثيرة، فيوجد **الديوانيّ التركي** القريب من شكل الرقعة ويوجد **الديوانيّ الغزلاني** نسبة إلى مصطفى غزلان بك المصري وهو ممتد الألفات واللامات وتأخذ الحروف طولاً أطول من التركي مع جمال التراقص، وظهور هندسة الكتابة ودورانها أكثر من التركية.

النَّسْخ

وضع قواعده الوزير ابن مقلة، ولّده من الجليل والطومار، وأطلق عليه النسخ لكثرة استعماله في نسخ الكتب ونقلها.

يساعد خطّ النسخ الكاتب على السير بقلمه بسرعة أكثر من الخط الثلث.

وقد حدث تجويد للخط النسخي في عصر الأتابكة (٥٤٥هـ)، حتى عرف **بالنسخ الأتابكي**، الذي جرى على نسبة ثابتة، وهو الذي كتبت به المصاحف في العصور الوسطى الإسلامية في هذه الأقاليم وحلّ محل الخطوط الكوفيّة.

وفي العصر الأيوبي امتازت خطوط النسخ والثلث في مصر والشام بجمال الرونق، وقيست مساحة حروف النسخ بأنّها تساوي الثلث من مساحة حروف الثلث، ويجوز كتابة خط النسخ بقلم مقطوط قطة الثلث وفي حجمه مع مراعاة قواعد النسخ فلا يتغير اسمه ولا شكل حروفه.

الإجازة والتوقيع

وضع أساس قواعده يوسف السجزي وسماه الخط الرياسي، وتحرّر الكتب السلطانية به، وهو يجمع قواعد الثلث والنسخ.

وقد كان أوّل من وضع قواعده الجديدة الفنان مير علي سلطان المتوفى سنة (٩١٩هـ) [١].

التعليق

إنّ العرب لما فتحوا بلاد فارس في صدر الإسلام حملوا معهم الخط الكوفيّ والكتابة العربية، وكان تعلّمهما أمراً شديد الوجوب لقراءة القرآن، وسرعان ما أصبحت الكتابة العربية كتابتهم الرسمية والقومية، وفعلت الكتابة فعلها القوي الغالب فحلت محل الحروف البهلوية الفارسيّة وافتنّ الإيرانيون في الابتكار [٢].

وكان ذلك في أوائل القرن الثالث الهجريّ في عهد الدولة العباسية، فعمدوا إلى الخط النسخي وأدخلوا في رسوم حروفه أشياء زائدة ميزته عن أصله [٣].

وقيل: إن حسن فارسي كاتب عضد الدولة الديملي (٣٢٢ - ٣٧٢) هـ، هو الذي استنبط قواعد خطّ التعليق الأول من أقلام النسخ والرقاع والثلث ووضع خط (التراسل) أو التحرير الذي انتشر في المراسلات العامة.

---

(١) تاريخ الخط العربي، وآدابه محمد طاهر الكردي، ص١٢٣.

(٢) انظر: قصة الكتابة العربية، ص٧٧، ببدايش: خطاط وخطاطان، ص ١٢٢.

(٣) فخر الدين، تاريخ الخط، ص ٢٨.

وذُكِر أنّ أ قدم ما وجد من هذا الخطّ (التعليق) كان مؤرخاً في (٤١٠) هـ، ويوجد كتاب بخط البيهقي تاريخه (٤٣٠) هـ، يليه كتاب الأبنية للهروي كتب (٤٤٧هـ)، وكتاب بمكتبة شستربتي بدبلن رقم (٣٤٢٤) لأثير الدين المفضل عمر الأبهري ت (٦٧٥هـ)(١).

الخط الهنديّ

دخل الخط العربي إلى بلاد الهند مع جيوش محمد بن القاسم سنة (٩٤هـ)، وأصبحت السند ولاية إسلامية، وأخذ الإسلام ينتشر في البنجاب حتى استقر عام (٣٧٦هـ)، عندما احتل سبكتكين الغزنوي وولده محمود الغزنوي الهند، وقد اجتاحها غارات جنكيزخان المغولي سنة (٦٩٧هـ)، وأخضعت كجرات، وجاءت أسرة محمد تغلق للحكم وامتاز هذا العهد بالازدهار، ودخل كثير من الهنود في الإسلام، واستقر العرب في سيلان وأهلها مسلمون، وبلغت الفنون الإسلامية في الخط والزخرفة مبلغاً عظيماً على يد أكبر شاه (٩٦٤هـ)، الذي كان محباً للفنون، وأسس معهداً فنياً التحق به الكثيرون وخلفه في حكم الهند ابنه جهانكير (١٠١٤هـ)، الذي كان فناناً يحب الزخرفة ويمارسها بنفسه(٢).

الخط السمرقنديّ

استقدم تيمورلنك فنانين وخطّاطين من أهل بغداد إلى مقرّ ملكه الجديد في سمرقند، وكانت مدينة هراة مقراً لملك شاه رخ بن تيمور – أسس فيها ابنه بسنيقر معهداً لفنون الكتابة كتبت فيه الشاهنامة وكتب الشعر الصوفي – وازدهر فرع من المدرسة التيمورية في شيراز عاصمة السلطان إبراهيم بن شاه رخ، كتبت فيها المعراجنامة المحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس.

---

(١) ناجي، مصور تاريخ الخط العربي، ص ٣٧٥.

(٢) بدائع الخط العربي، ناجي زين الدين، ص ٣٣.

ومن المدرسة الجوزية في سمرقند كتاب الفلك كتب لأولدغ بك بن شاه رخ حاكم بلاد ما وراء النهر [1].

جدول بمشاهير الخطاطين

- (القرن الهجريّ الأول):	خالد بن أبي الهيّاج: كتب كثيراً من المصاحف الكبيرة بخط (الطومار)، و(الجليل).
- (-١٣١هـــ=٧٤٩/٨م):	أبو يحيى مالك بن دينار الورّاق.
- (-١٥٤هـــ=٧٧٠م): قطبة المحرّر:	يعزى إليه استخراج أربعة أقلام: (الطومار)، و(الجليل)، و(النصف)، و(الثلث).
- (-١٧٥هـــ=٧٩٧م):	الخليل بن أحمد الفراهيدي: طوّر الحركات على الحروف.
- (١٣٢-١٣٦هـــ=٧٤٩-٧٥٤م):	الضحاك بن عجلان: عاش في خلافة السفاح
- (١٣٦-١٥٨هـــ=٧٥٤-٧٧٥م):	إسحاق بن حمّاد الكاتب: ذاع صيته على أيام المنصور والمهدي، ونشأ على يديه عديد من الطلاب. وقد كان الضحاك وإسحاق أُستاذَين لخط (الجليل) وهو (الطومار) أو يُدانيه، كما ذكر القلقشندي.
- (القرن الثالث الهجريّ = ٨١٠م):	إبراهيم السجزي: أخذ (الجليل) عن شيخه إسحاق واستحدث قلمين أصغر من (الطومار)، أطلق عليهما: (الثلثين)، و(الثلث)، وذلك بالنظر إلى عرض الطومار. أما أخوه الكاتب الشاعر يوسف فقد استخرج قلماً من (النصف الثقيل) عُرف فيما بعد باسم (قلم التوقيعات)، وأُعجب به الوزير ذو الرياستين الفضل ابن سهل (٢٠٢هـــ٨١٨م) فأُطلق عليه اسم (الرياسي).
- خلافة المأمون: (١٨٨-٢١٨هـــ = ٨١٣-٨٣٣م):	الأحول المحرر: لا نعلم عن حياته إلا النذر اليسير، فهو أحد طلاب إبراهيم السجزي بعد

(١) بدائع الخط العربي، ناجي زين الدين، ص ٣٢.

	أن أخذ عنه (الثلثين) و(الثلث) المخصصّين للرفيع من قلمي الثلث والنصف، إذ يُسند إليه أحد عشر خطاً وقلماً، ومنها (القلم المسلسل) أي المتصل الأحرف، و(خط المؤامرات)، و(الخط الغباري).
- (-٢١٩هـ = ٨٣٤ م): - (-٣٢٨هـ = ٩٤٠م):	علي بن عبيدة الريحاني، مبتكر (الخط الريحاني). أبو علي محمد بن علي، المعروف بابن مُقلة، برع في الخطوط الجارية في عصره ووضع مقاييس هندسية مقدّرة في هذا الفن مما أفسح المجال لدرسها ونقدها سمي (الخط المنسوب). أمّا أخوه أبو عبد الله الحسن (-٣٣٨هـ = ٩٤٩م) فقد اهتم بالخط النَّسخي أكثر من غيره، بينما اهتم الأوّل بالرقاع والتوقيع. غير أنه لم تصلنا نماذج تُنسب لابن مقلة، لكن الشيء المؤكد هو أن النماذج الناضجة الموجودة في القرن الرابع الهجريّ، التي كتبت بالخط المستدير خاصة تحمل مدرسته.
- (القرن الرابع الهجريّ = العاشر الميلادي)	طوّر عدد من الورّاقين والكُتّاب نوعاً من الخط كان مخصصاً لاستنساخ الكتب عُرف باسم (الخط الورَّاقي) و(الخط المحقّق) أو (الخط العراقي).
- (٤٢٣-١٠٣٢م): ابن البواب:	أبو الحسن علي بن هلال، زاد في تحسين الخط، واستنسخ المصحف الشريف (٦٤) مرة.
- (-٥١٨ = ١٢٢٤م):	ابن الخازن: أبو الفضل أحمد بن محمد الدِّينَوَري، من مدرسة ابن البوّاب، وقد برع في خط (التوقيع) و (الرقاع).
- (-٦٩٨هـ = ١٢٩٨م):	ياقوت المستعصمي: دقّق طويلاً خطوط ابن مقلة وخطوط ابن البواب خاصة. وقد كان لطريقته في تغيير شكل الخط في القلم الذي كان جارياً حتى ذلك الزمان – إذ زاد من تحريفه وجعل قَطعه غير مرقّق كثيراً – تأثير واضح على أنواع الخطوط. وقد برزت الخدمة التي قام بها في تجويده

(للمحقق) و (الريحاني). وقد تلاقت عنده الأنهر المنهمرة من جهات متعددة لتهدأ وتصفو ثم تفضل مرة ثانية إلى روافد مختلفة، حيث كانت بغداد على مدى قرون خمسة مركزاً لهذه التطورات. وفي مصر فقد حافظ فنّ الخطّ على المستوى الرفيع الذي بلغه إبان عهد الطولونيين (٢٥٤-٢٩٢هـ = ٨٦٨-٩٠٥م) واستمر على ذلك خلال عهد الفاطميين (٣٥٨-٥٦٧هـ = ٩١٠-١١٧١م)، والأيوبيين (٥٦٩-٦٥٠هـ = ١١٧٤-١٢٥٢م)، ثم العهد المملوكي (٦٤٨-٩٣٢هـ = ١٢٢٠-١٥١٧م) بصفة خاصة. ويظهر لنا من دراسة المعلومات التاريخية والآثار الباقية أن القاهرة أصبحت المركز الهام الثاني بعد بغداد مباشرة في فنّ الخط حتى القرن الثامن الهجريّ (الرابع عشر الميلادي)، ففي هذا الوسط الذي سارت فيه طريقة ابن البواب موازية لمدرسة بغداد اعتنق الخطاطون فيما بعد النتائج التي توصل إليها ياقوت واستمر بإخلاص وصدق يفوق ما كان في مراكز الفن الأخرى، يواصلون مسيرتهم على مناهج الخط القديمة منذ القرن الثامن الهجريّ (الرابع عشر الميلادي) حتى ظهور المدرسة العثمانية.	

وتطوّرت في المناطق النائية عن الحجاز والعراق والشام ومصر أساليب مختلفة أخرى، وأكثر أساليب الخط تميّزاً هو «**الخط المغربي**» الذي انتشر في شمالي إفريقيّة ووسطها وغربها وفي الأندلس؛ حيث حمل هذا الخطّ ذكرى أعوام الفتوح الإسلامية الأولى وبالتالي ذكرى أيام الانتقال الأولى في الكتابة العربية في مسائل مثل ترتيب الأبجدية والنّقط على بعض الحروف (الشّكْل)، وحافظ حتى العهد الأخير على قسم منها.

ويبدو أنّ هذا الأسلوب ظهر أوّلاً في القيروان، التي أُنشئت عام (٥٠هـ=٦٧٠م)، وتحوّلت بعد زمن قصير إلى مركز للعلم، وهو تطوّر عن الخطّ الكوفيّ الذي كان يُكتب فيه للمصاحف، فكان ظهور «**الخط القيرواني**».

وأقدم ما وُجد منه لا يرجع إلى ما قبل سنة ثلاث مئة للهجرة = ٩١٢م[1].

وإلى جانبه ظهرت أيضاً أساليب أخرى ثانوية يأتي في مقدّمتها «**خطّ المهدية**»، و«**خطّ الأندلس أو قرطبة**». وقد احتلّ «**خطّ الأندلس**» المكانة التي كانت لخطّي القيروان والمهديّة، في كلّ شمالي إفريقيّة حتى أواخر حكم الموحّدين، (٥٢٤-٦٦٨هـ)، ثمّ ظهر بعد ذلك «**الخط الفاسيّ**»، وتلاه ظهور «**الخطّ السودانيّ**» بدءاً من القرن السابع الهجريّ (الرابع عشر الميلادي).

وتوجد في إفريقيّة أساليب متباينة هي: خطوط تونس، والجزائر، والمغرب، والسودان، وليبيا، التي أظهرت في خطوط نُسّاخها تفلّتاً من «الخط المغربي».

ويوجد في إفريقية أربعة أنواع مختلفة من الخط المغربي:

- **الخط التونسي**: الذي يُشابه كثيراً الخط المشرقيّ غير أنّه يتبع الطريقة المدنية في تنقيط الفاء والقاف.

- **الخط الجزائري**: وهو على العموم حادّ الزوايا وصعب القراءة.

ومن أهمّ الأنواع التي ظهرت حتى القرن التاسع الهجريّ (الخامس الميلادي)، ووجد بعضعها استحساناً عظيماً فيما بعد هو «خطّ التعليق»، و«خط النستعليق» = (النسخ – تعليق)، و«خط السياقت»، و«الخط الديوانيّ».

---

(١) تاريخ الخط العربي وآدابه، محمد المكي الخطاط، ص١١٧.

وقد وُلد «**التعليق**» في إيران في القرن السادس الهجريّ، ويُروى أنّ "التعليق القديم" ابتكره أبو الحسن أو الحسن بن حسين بن علي الفارسيّ الكاتب، من قلم النسخ والرّقاع والثلث.

وأمّا مبتكر «**النستعليق**» فهو مير علي التبريزي سنة ٨٢٣هـ =١٤٢٠م.

وفي **العصر العثماني** ارتقى خطّ الثلث فبلغ درجة الجمال وقمّة الكمال، وصارت له قواعده، وابتكر الخطاطون العثمانيون أنواعاً جديدة من الخطوط الكتابية مثل الخط الديوانيّ والفارسيّ والرقعي، إضافة إلى إشارات التنقيط والشكل والفواصل بين الآيات الكريمة وعلامات الأحزاب وأجزاء القرآن الكريم، وقد وَضعت كلّ هذه العلامات بالذهب والألوان الجميلة. وراح الخطاطون العثمانيون يعنون بالخط وبتسطير الصفحات قبل كتابتها، وجعلوا لكلّ صفحة إطاراً مذهّباً جميلاً[١].

(١) الموسوعة العربية، دمشق: رئاسة الجمهورية، مادة (الفن العثماني) ٩٠٧/١٢.

الباب الثالث

فِي النَّقْط والشَّكْل

- أوّل من وضع الشَّكل

- الترغيب في الشكل والترهيب عنه

- ما ينشأ عنه الشكل ويترتَّبُ عليه

- صُور الشكل ومَحالِّ وضعه على طريقة المتقدّمين والمتأخّرين

الأولى: علامة السُّكون

الثانية: علامة الفتح

الثالثة: علامة الضمّ

الرابعة: علامة الكسر

الخامسة: علامة التشديد

السادسة: علامة الهمزة

السابعة: علامة الصِّلة في ألفات الوصل

- تنبيه

- فائدة

- نقط الحروف



كانت الكتابة العربية خلواً من الإشارات أو الأحرف التي تدلّ على الأصوات القصيرة، ومن النَّقْطَ الذي يُساعد على التَمييز بين الحروف المتشابهة في أشكالها، وكان دأبهم ضبط نصّ القرآن الكريم ضبطاً صحيحاً يحولون به دون أي نوع من التحريف والمعروف أنّ الخطوة الأولى التي سبقت في هذا الموضوع هي الخدمة التي قام بها أبو الأسود الدؤلي (-٦٩هــ) لنقط المصحف (أي الشَّكْل)، فكان يقرأ المصحف على كاتب فصيح اللغة ثم يأمره بوضع نقطة فوق الحرف للدلالة على الفتح، ونقطة تحته للدلالة على الكسر، ونقطة بين يدَي الحرف للدلالة على الضم، ونقطتين على التنوين.

وتدلنا الروايات الخاصة بأنّ نصر بن عاصم الليثي (ت٨٩هــ)، ويحيى بن يَعْمُر (ت١٢٩هــ) هما أوّلُ مَن قاما بنَقْط المصاحف – على أنّ هذين الرجلين هما اللذان قاما بإتمام عمل أبي الأسود الدؤلي من بعده؛ إذ يبدو أنّ الذي قام به أبو الأسود لم يكن معمماً.

أمّا عن الحروف المنقوطة فخلاصة القول فيها، أن وضع النقط على بعض الحروف كان في عهد النبي (**r**)، فقد أوصى النبي (**r**) كاتبه معاوية برقش الحروف، فلمّا سأله معاوية عن الرقش قال له إنه إعطاء كلّ حرف ما ينوبه من النَّقْط حتى يتميّز عمّا يشبهه من الأحرف الأخرى.

وتؤكّد بعض الوثائق الموجودة أنّ الحروف المنقوطة كانت موجودة في النصف الأول من القرن الهجريّ الأول قبل نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر بزمن طويل؛ فنرى على إحدى البَرْدِيات المؤرخة في عام (٢٢) من الهجرة وجود نقط على الأحرف خ ذ ز ش ن، في بداية الكلمة ووسطها، وعلى نقش مؤرخ في (٥٨هــ) وجود نقط على الأحرف ب ت ث ي، في بداية الكلمة ووسطها، غير أنه يجب الإشارة إلى أنّ هذه الحروف لم تكن توضع عليها النقاط دائماً، بل كانت في مواضع يُرى من اللازم وضعها عليها، حتى لقد

استُخدم النقط والشكل في البداية عند كتابة الوحي، وإن كان محدوداً، ثم قام الصحابة فجَرّدوا المصحف منه، ولما خيف على المصحف الشريف من اللحن والتصحيف شكلوه أولاً ثم وضعوا النقط على الحروف.

وقد كانت النقط التي وضعها أبو الأسود على الحروف للدلالة على الشكل (الحركة) مستديرة، ولأنها كانت تعدّ إضافة على المتن المكتوب بالمداد الأسود فقد كُتبت تلك النقط بمداد أحمر حتى تختلف عنه.

وفي الواقع فإنهم بدءاً من أواخر القرن الهجريّ وأوائل القرن الثاني استخدموا مداداً بألوان معينة لإشارات الكتابة في المصاحف التي استنسخت في مراكز العالم الإسلامي، وخاصة بالخط الكوفيّ.

ففي **المدينة المنورة** مثلاً كانت النقط التي تدل على الحركات والإشارات مثل التشديد والتخفيف التي أُضيفت إلى إشارات للكتابة فيما بعد تكتب بالمداد الأحمر بينما رسمت النقط التي تمثل الهمزة بالأصفر.

وقد استخدم **علماء العراق** للهمزات أيضاً مداداً أحمر، بينما استخدم بعض علماء الكوفة والبصرة ألواناً مختلفة للدلالة على القراءات المشهورة والشاذة والمتروكة، واستخدموا آنذاك المداد الأخضر[1].

وقد ارتبطت **بلاد المغرب – ومعها الأندلس** – بمنهج المدينة، فقد وضعت لحركة همزة الوصل التي تأتي في أول الكلمة نقطة خضراء أو لازَوَرد.

- اشتقاق الشكل ومعناه :

قال القلقشندي في «صبح الأعشى»:[2] «قال بعض أهل اللغة: هو مأخوذ من شكل الدابة، لأنّ الحروف تُضبط بقيد فلا يلتبس إعرابها كما تُضبط الدابَّة بالشِّكال فيمنعها من الهُروب».

---

(١) انظر أيضاً (صبح الأعشى) ٣/١٦٠-١٦٥.

(٢) انظر «صبح الأعشى» ١٥٧/٣ وما بعدها؛ فقد أورتُ هنا جلّ ما أرده القلقشنديّ في هذا الموضوع.

- **أول من وضع الشَّكل:**

اختلفت الرواية في أوّل مَن وضع ذلك على ثلاث مقالات؛ فذهب بعضُهم إلى أنّ المبتدئ بذلك أبو الأسود الدؤليُّ، وذلك أنه أراد أن يعمل كتاباً في العربيّة يقوِّم الناسُ به ما فسد من كلامهم، إذا كان ذلك قد فشا في الناس.

فقال: أرى أن أبتدئ بإعراب القرآن أوّلاً، فأحضر من يُمسك المصحفُ، وأحضر صبغاً يخالف لون المِداد، وقال للذي يمسك المصحف عليه: إذا فتحتُ فاي فاجعل نقطةً فوق الحرف، وإذا كسرتُ فاي فاجعل نقطة تحتَ الحرف، وإذا ضممت فاي فاجعل نقطةً أمام الحرف، فإن أتبعت شيئاً من هذه الحركات غُنَّة (يعني تنويناً) فاجعل نقطتين، ففعل ذلك حتى أتى على آخر المصحف.

وذهب آخرون: إلى أنّ المبتدئ بذلك نصر بن عاصم الليثيّ، وأنه الذي خَمَّسها وعَشَّرها.

وذهب آخرون: إلى أنّ المبتدئ بذلك يحيى بن يَعمُر.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ رحمه الله: وهؤلاء الثلاثة من جلَّة تابعي البصريين.

وأكثر العلماء على أنّ أبا الأسود جعل الحركات والتنوين لا غير، وأنّ الخليل بن أحمد الذي جعل الهمز والتشديد والرَّوم[(١)] والإشمام[(٢)].

- **الترغيب في الشكل والترهيب عنه:**

وقد اختلف مقاصد الكُتّاب في ذلك، فذهب بعضهم إلى الرغبة فيه، والحثّ عليه، لما فيه من البيان والضَّبط والتقييد.

---

(١) الروم: حركة مختلسة مختفاة لضرب من التخفيف وهي أكثر من الإشمام لأنها تُسمع.

(٢) الإشمام: ضم الشفتين كمن يريد النطق بضمة إشارة إلى أن الحركة المحذوفة ضمة من غير أن يظهر لذلك أثر في النطق.

قال هشام بن عبد الملك: أَشكلوا قرائن الآداب، لئلا تَندَّ عن الصواب.

وقال علي بن منصور: حَلُّوا غرائب الكلم بالتقييد، وحصِّنوها عن شُبه التصحيف والتحريف.

ويقال: إعجام الكتُب يمنع من استعجامها، وشكلُها يصونها عن إشكالها، ولله القائل:

وكــأنَّ أحـــرفَ خطِّــه شــجَرُ والــشَّكل فـــي أغــصانه ثَمــر

وذهب بعضهم إلى كراهته، والرغبة عنه.

قال سعيد بن حميد الكاتب: لأن يُشكل الحرفُ على القارئ أحبُّ إليّ من أن يُعاب الكاتب بالشكل، ونظر محمد بن عَبَّاد إلى أبي عُبيد وهو يقيِّد البسملة فقال: لو عرفته ما شكلته، وقد جرَّد الصحابة رضوان الله عليهم المصحفَ حين جمعوا القرآن من النقط والشكل وهو أجدر بهما، فلو كان مطلوباً لما جردوه منه.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ: وقد وردت الكراهة بنقط المصاحف عن عبد الله ابن عمر، وقال بذلك جماعة من التابعين.

قال القلقشندي: واعلم أن كتّاب الديونة لا يعرِّجون عن النقط والشكل بحال، وكُتَّاب الإنشاء منهم مَن منع محاشاة للمكتوب إليه عن نسبته للجهل بأنه لا يقرأ إلا ما نُقط أو شُكِل، ومنهم من ندب إليه، للضبط والتقييد كما تقدّم.

والحق التفريق في ذلك بين ما يقع فيه اللِّبس ويتطرّق إليه التحريف لعلاقته أو غرابته، وبين ما تسهُل قراءتُه لوضوحه وسهولته.

وقد رخَّص في نقط المصاحف بالإعراب جماعة: منهم ربيعة بن عبد الرحمن، وابن وهب، قال القلقشنديّ: وصرح أصحابنا الشافعية رضي الله عنهم بأنه يُندب نقطُ المصحف وشكلُه؛ أما تجريد الصحابة رضوان الله عليهم له من ذلك فذلك حين ابتداء جمعه حتّى لا يدخلوا بين دفتي المصحف شيئاً سوى القرآن، ولذلك كرهه من كرهه.

وأمّا أهل التوقيع في زمان القلقشندي فإنهم يرغبون عنه خشية الإظلام بالنَّقط والشَّكل إلا ما فيه إلباس على ما مرّ؛ وأهل الدَّيونة لا يرون بشيء من ذلك أصلاً ويَعدون ذلك من عيوب الكتابة وإن دعت الحاجة إليه؛ والله سبحانه وتعالى أعلم.

- ما ينشأ عنه الشكل ويترتَّبُ عليه:

إنّ الشكل جارٍ مع الإعراب كيفما جرى، فينقسم إلى السُّكون (وهو الجزم)، وإلى الفتح (وهو النصب)، وإلى الضم (وهو الرفع)، وإلى الجرّ (وهو الخفض).

أما السكون فلأنه الأصل، وأمّا الحركات الثلاث فقد قيل إنها مشاكلة للحركات الطبيعية: فالرفع مشاكل لحركة الفَلك لارتفاعها.

والجرّ مشاكل لحركة الأرض والماء لانخفاضها، والنصب مشاكل لحركة النار والهواء لتوسطها؛ ومن ثمَّ لم يكن في اللغة العربية أكثرُ من ثلاثة أحرف بعدها ساكن إلا ما كان معدولاً، فسبحان من أتقن ما صنع !.

ثم الذي عليه أكثر النُّحاة أنّ الحركات الثلاث مأخوذة من حروف المدّ واللين وهي الألف، والواو، والياء، اعتماداً على أنّ الحروف قبل الحركات والثاني مأخوذ من الأوّل.

فالفتحة مأخوذة من الألف؛ إذ الفتحة علامة النصب في قولك: رأيت زيداً، ولَقيتُ عمراً، وضربت بكراً؛ والألف علامة النصب في الأسماء المعتلة(١) المضافة كقولك:

رأيت أباك وأكرمت أخاك؛ ويكون إطلاقاً للرَّوِيّ المنصوب كقولك: المذهبا، وأنت تريد المذهب، فلمّا أشبعت الفتحة نشأت عنها الألف؛ والكسرة مأخوذة من الياء لأنها أختها ومن مخرجها، والكسرة علامة الخفض في

---

(١) أي الأسماء الخمسة أو الستة على الخلاف.

قولك: مررت بزيد، وأخذت عن زيد حديثاً، والياء علامة الخفض أيضاً في الأسماء المعتلة المضافة كقولك: مررت بأبيك وأخيك وذي مال.

والضمة من الواو لأنها من مخرجها: من الشَّفتين، وهي علامة الرفع في قولك: جاءني زيد، وقام عمرو، وخرج بكر، والواو علامة الرفع في الأسماء المعتلة المضافة كقولك: جاءني أخوك وأبوك وذو مال.

وذهب بعض النّحاة إلى أنّ هذه الحروف مأخوذة من الحركات الثلاث، والألف من الفتحة، والواو من الضمة، والياء من الكسرة اعتماداً على أنّ الحركات قبل الحروف، بدليل أنّ هذه الحروف تحدُث عند هذه الحركات إذا أُشبعت، وأن العرب قد استغنت في بعض كلامها بهذه الحركات عن هذه الحروف اكتفاء بالأصل عن الفرع: لدلالة الأصل على فرعه.

وذهب آخرون إلى أنّ الحروف ليست مأخوذة من الحركات، ولا الحركات مأخوذة من الحروف، اعتماداً على أنّ أحدهما لم يسبق الآخر، وصححه بعض النُّحاة.

- صور الشكل ومَحالِّ وضعه على طريقة المتقدّمين والمتأخرين:

كان المتقدّمون يميلون في شكل غالب الصور إلى النقط بلون يخالف لون الكتابة.

وقال الشيخ أبو عمرو الداني رحمه الله: وأرى أن يستعمل للنقط لونان: الحمرة والصفرة، فتكون الحمرة للحركات، والتنوين والتشديد، والتخفيف، والسكون، والوصل، والمدّ؛ وتكون الصفرة للهمزة خاصة.

قال أبو عمرو الداني: وعلى ذلك مصاحف أهل المدينة، ثم قال: وإن استعملت الخضرة للابتداء بألفات الوصل على ما أحدثه أهلُ بلدنا بأساً، قال: ولا أستجيز النَّقطَ بالسواد لما فيه من التغيير لصورة الرسم، وقد وردت الكراهة لذلك عن عبد الله بن مسعود وعن غيره من علماء الأمة.

وأمّا المتأخرون فقد أحدثوا لذلك صوراً مختلفة الأشكال لمناسبة تخص كل شكل منها، ومن أجل اختلاف صُورها وتبايُن أشكالها رَخَّصوا في رسمها بالسواد.

ويتعلق بالمقصود من ذلك سبع صور:

الأولى: علامة السكون:

والمتقدّمون يجعلون علامة ذلك جَرّةً بالحُمرة فوق الحرف، سواء كان الحرف المسكَّن همزة كما في قولك: لم يَشأ، أو غيرها من الحروف كالذال من قولك: اذهب.

أما المتأخرون: فإنهم رسموا لها دائرة تشبه الميم إشارة إلى الجزم إذ الميم آخر حرف من الجزم، وحذفوا عراقة الميم استخفافاً، وسمّوا تلك الدائرة جزمة، أخذاً من الجزم الذي هو لقب السكون، ويحتمل أن يكونوا أتوا بتلك الدائرة على صورة الصِّفر في حساب الهنود ونحوهم إشارة إلى خلوّ تلك المرتبة من الأعداد لأن الصفر هو الخالي، ومنه قولهم: «صِفر اليدين» بمعنى أنه فقير ليس في يديه شيء من المال.

وحُذَّاقُ الكُتَّاب يجعلونها جيماً لطيفة بغير عرافة إشارة إلى الجزم.

الثانية: علامة الفتح:

أمّا المتقدمون فإنّهم يجعلون علامة الفتح نُقطةً بالحمرة فوق الحرف، فإن أتبعت حركة الفتح تنويناً، جعلت نقطتين، إحداهما للحركة، والأخرى للتنوين.

والمتأخرون يجعلون علامتها ألفاً مضطجعة، لما تقدم من أنّ الألف علامة الفتح في الأسماء المعتلّة ورسومها بأعلى الحرف موافقة للمتقدّمين في ذلك، وسَمّوا تلك الألف المضطجعة نصبة أخذاً من النصب، ويجعلون حالة التنوين خطّين مضطجعين من فوقه كما جعل المتقدمون لذلك نقطتين، وعبّروا عن الخطّتين بنصبتين، ويكون بينهما بقدر واحدة منهما.

الثالثة: علامة الضم:

أمّا المتقدّمون فإنهم يجعلون علامة الضمة نقطة بالحُمرة وسط الحرف أو أمامه، فإن لحق حركة الضم تنوينٌ، رسموا لذلك نقطتين: إحداهما للحركة، والأخرى للتنوين على ما تقدّم في الفتح.

وأمّا المتأخرون فإنهم يجعلون علامة الضمّة واواً صغيرة، لما تقدم أنّ الواو من علامة الرفع في الأسماء المعتلة، وسمَّوها رفعة لذلك، ورسموها بأعلى الحرف ولم يجعلوها في وسطه كيلا تشين الحرف، بخلاف المتقدمين لمخالفة اللون ولطافة النقطة.

فإن لحق حركة الضم تنوينٌ رسموا لذلك واواً صغيرة بخطَّة بعدها: الواو إشارة للضم، والخطة إشارة للتنوين، وعبروا عنهما برفعتين، وبعضهم يجعل عوض الخطة واواً أخرى مردودة الآخر على رأس الأولى.

الرابعة: علامة الكسر:

والمتقدّمون يجعلون علامة الجرّة نقطة بالحُمرة تحت الحرف، فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا لذلك نقطتين.

والمتأخّرون جعلوا علامة الكسر شظيَّة من أسفل الحرف إشارة إلى الياء التي هي علامة الجرّ في الأسماء المعتلة على ما مرّ، وسمَّوا تلك الشظيّة خفضةً، أخذاً من الخفض الذي هو لقب الكسر، ولم يخالفوا بينها وبين علامة النصب لاختلاف محلهما.

فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خطَّتين من أسفله: إحداهما للحركة، والأخرى للتنوين.

الخامسة: علامة التشديد:

والمتقدمون اختلفوا: فمذهب أهل المدينة أنهم يرسُمون علامة التشديد على هذه الصورة ٧_ ٨ ولا يجعلون معها علامات الإعراب بل يجعلون

علامة الشدّ مع الفتح ٨ فوق الحرف، ومع الكسر تحت الحرف، ومع الضم أمام الحرف.

قال الشيخ أبو عمرو الداني رحمه الله: وعليه عامّة بلدنا (أي بلاد الأندلس)، قال: ومنهم من يجعل مع ذلك نقطة علامة للإعراب، وهو عندي حسن.

وعامّة أهل الشرق على أنهم يرسُمون علامة التشديد صورة شين من غير عراقة على هذه الصورة (ّ) كأنهم يريدون أوّل شديد، ويجعلون تلك العلامة فوق الحرف أبدا ويُعربونه بالحركات، فإن كان مفتوحاً جعلوا مع الشدّة نقطة فوق الحرف علامة الفتح، وإن كان مضموناً جعلوا مع الشدّة نقطة أمام الحرف علامة الضم، وإن كان مكسوراً جعلوا مع الشدّة نقطة تحت الحرف علامة الكسر.

وعلى هذا المذهب استقر رأيُ المتأخرين أيضاً؛ غير أنهم يجعلون بدل النقط الدالة على الإعراب التي اصطلحوا عليها من النصبة، والرفعة، والخفضة، فيجعلون النصبة والرفعة بأعلى الشدة، ويجعلون الخفضة بأسفل الحرف الذي عليه الشدّة.

وبعضهم يجعلها أسفل الشدّة من فوق الحرف، ولا فرق في ذلك بين أن يكون المشدّد من كلمة واحدة أو من كلمتين كالإدغام من كلمتين.

السادسة: علامة الهمزة:

والمتقدمون يجعلونها نقطة صفراء ليخالفوا بها نقط الإعراب كما تقدّم في كلام الشيخ أبي عمرو الدانيّ رحمه الله: ويرسمونها فوق الحرف أبدا، إلا أنهم يأتون معها بنقط الإعراب الدالة على السكون والحركات الثلاث بالحُمرة على ما تقدم.

وسواء في ذلك كانت صورة الهمزة واواً أو ياءً أو ألفاً؛ إذ حق الهمزة أن تلزم مكاناً واحداً من السطر، لأنها حرف من حروف المعجم، والمتأخرون

يجعلونها عيناً بلا عراقة، وذلك لقرب مخرج الهمزة من العين، ولأنها تمتحن بها كما سيأتي.

ثم إن كانت الهمزة مصوّرة بصورة حرف من الحروف، فإن كانت الهمزة ساكنة، جعلت الهمزة من أعلى الحرف مع جزمة بأعلاها، وإن كانت مفتوحة، جعلت بأعلى الحرف أيضاً مع نصبة بأعلاها، وإن كانت مضمومة، جعلت بأعلى الحرف مع رفعة بأعلاها، وإن كانت مكسورة، جعلت بأسفل الحرف مع خفضة بأسفلها، وربما جعلت بأعلى الحرف والخفضة بأسفله.

وقد اختلف القدماء من النحويين في أيّ الطرفين من اللام ألف هي الهمزة.

فحُكي عن الخليل بن أحمد رحمه الله أنه قال: الطَّرف الأوّل هو الهمزة، والطَّرف الثاني هو اللام.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ رحمه الله: وإلى هذا ذهب عامَّة أهل النقط؛ واستدلوا على صحة ذلك بأن رسم هذه الكلمة كانت أولاً لاماً مبسوطة في طرفها ألف على هذه الصورة (U) كنحو رسم ما أشبه ذلك مما هو على حرفين من سائر حروف المعجم مثل (يا، وها) وما أشبههما إلا أنه استثقل رسم ذلك كذلك في اللام ألف خاصة لاعتدال طرفيه لمشابهة كتابة الأعاجم فحسن رسمه بالتضفير فضم أحد الطرفين إلى الآخر فأيهما ضم إلى صاحبه كانت الهمزة أولى ضرورة، وتعتبر حقيقة ذلك بأن يُؤخذ شيء من خيط فيُضفَّر ويخرج كل واحد من الطرفين إلى جهة، ثم يقال الطرفان فيتبين من الوجهين أن الأوّل هو الثاني في الأصل، وأن الثاني هو الأوّل لا محالة في التضفير.

وأيضاً فقد اتفق أهل صناعة الخط من الكُتَّاب القدماء وغيرهم على أنه يُرسم الطَّرف الأيسر قبل الطَّرف الأيمن، ولا يخالف ذلك إلا من جهل صناعة الرسم إذ هو بمنـــزلة من ابتدأ برسم الألف قبل الميم في (ما) وشبهه مما هو على حرفين، فثبت بذلك أن الطرف الأول هو الهمزة، وأن الطرف الثاني هو اللام، إذ الأول في أصل القاعدة هو الثاني، والثاني هو الأوّل على ما مرّ؛ وإنما اختلف طرفاها من أجل التضفير.

وخالف الأخفش، فزعم أنّ الطرف الأول هو اللام، والطرف الثاني هو الهمزة، واستشهد لذلك ما تُلفظ به أولاً هو المرسوم أولاً وما تُلفظ به آخراً هو المرسوم آخراً، ونحن إذا قرأنا لأنت ولأنه ونحوهما لفظنا باللام ثم بالهمزة بعدها.

ونازعه في ذلك الشيخ أبو عمرو الدانيّ، والحق أن ذلك يختلف باختلاف اللام ألف على ما رتبه متأخرو الكُتَّاب الآن، ففي المضفورة على ما تقدّم، وفي المصورة بهذه الصورة (لا) بالعكس.

وإن كانت الهمزة غير مصوّرة بحرف من الحروف كالهمزة في جزء وخَبءٍ؛ جعلت العلامة في محل الهمزة من الكلمة مع علامة الإعراب: من سكون، وفتح، وضم، وكسر، فإن عرض للهمزة مع حركة من الحركات الثلاث تنوينٌ، جعل مع الهمزة علامة التنوين: من نصبتين أو رفعتين أو خفضتين على ما مرّ في غير الهمزة.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ رحمه الله: وتمتحن الهمزة في موضعها من الكلام بالعين، فحيث وقعت العين وقعت الهمزة مكانها، وسواء كانت متحركة أو ساكنة لحقها التنوين أو لم يلحقها، فتقول آمنوا عامنوا، وفي وآتي المال وعاتي المال، وفي مستهزئين مستهزعين، وفي خاسئين خاسعين، وفي مبرؤون مبرعون، وفي متكئون متكعون، وفي ماء ماع، وفي سوء سوع، وفي أولياء أولياع، وفي تنوء تنوع، وفي لَتنوء لتنوع، وفي أن تبوّءا تبوّعا، وفي تَبوء تبوع، وفي مِن شاطئ من شاطع، وكذلك ما أشبهه حيث وقع فالقياس فيه مطَّرد.

السابعة: علامة الصلة في ألفات الوصل:

أمّا المتقدّمون فإنهم رسموا لها جرّة بالحمرة في سائر أحوالها، وجعلوا محلها تابعاً للحركة التي قبل ألف الوصل، فإن وليها فتحة كما في قوله تعالى: **(تتقون الذي)** جعلت الصلة جرّة حمراء على رأس الألف على هذه الصورة

(آ) وإن وليها كسرة كما في قوله تعالى: **(رب العالمين)** جعلت الصلة جرّة حمراء تحت الألف على هذه الصورة (ا) وإن وليها ضمة كما في قوله تعالى: **(نستعين اهدنا)** جعلت الصلة جرّة حمراء في وسطها على هذه الصورة (+)، فإن لحق شيئاً من الحركات التنوينُ جعلت الصلة أبدا تحت الألف، لأن التنوين مكسور للساكنين ما لم يأت بعد الساكن الواقع بعد ألف الوصل ضمةُ لازمة نحو قوله تعالى: **(فتيلاً انظر)** و**(عيون ادخلوها)**.

قال بعضهم: بضم التنوين فتجعل الجرّة على ذلك وسط الألف.

وأمّا المتأخرون [فإنهم رسموا لذلك صاداً لطيفة إشارة إلى الوصل][١] وجعلوها بأعلى الحرف دائماً ولم يُراعوا في ذلك الحركاتِ، اكتفاء باللفظ.

تنبيه:

إنّ اللفظ قد يتعين في الهجاء إلى الزيادة والنقصان، ولا شكَّ أنّ الشكل يتغير بتغير ذلك، و نذكر من ذلك ما يختص بالهجاء العرفيّ دون الرسميّ باعتبار الزيادة والنقص.

أما **الزيادة**، فمثل أولئك، وأولو، وأولات ونحوها.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ: وسبيلك أن تجعل علامة الهمزة نقطة بالصُّفرة في وسط ألف أولئك وأولو وأولات، وتجعل نقطة بالحُمرة أمامها في السطر لتدل على الضمة، قال: وإن شئت جعلتها في الواو الزائدة، لأنها صورتها، وهو قول عامّة أهل النقط، هذه طريقة المتقدّمين.

أما المتأخرون، فإنهم يجعلون علامة الهمزة على الواو وهو مخالف لما تقدّم من اعتبار الهمزة بالعين فإنها لو امتحنت بالعين، لكان لفظها عولئك وكذلك البواقي.

---

(١) الزيادة عن (ضوء الصبح) ومحلها بياض بالأصل.

وأمّا **النقص** فمثل النبينَ إذا كتبت بياء واحدة، وهؤلاء، ويا ءادم إذا كتبا بحذف الألف بعد الهاء في هؤلاء والألف الثانية في يا ءادم فترسم علامة الهمزة من النقطة الصفراء وحركتها على رأي المتقدّمين، وصورة العين على رأي المتأخرين قبل الياء الثانية في النبيين.

وتجعل ذلك على الألف الثانية في يا آدم لأنها صورتها وعلى الواو في هؤلاء لأنها صورتها.

- **نقط الحروف** :

اصطلح العلماء على نقط استخدموها لتمييز الحروف المتشابهة؛ فهناك الحروف المعجمة، وهناك الحروف المهملة؛ فالحروف المهملة هي الحروف التي تخلو من النقط، والحروف المعجمة هي الحروف التي وُضع عليها النقط؛ فميّزوا حرفي الدال والذال بإهمال الأول وإعجام الثاني بنقطة واحدة علوية، وكذلك الراء والزاي، والصاد والضاد، والطاء والظاء، والعين والغين؛ ثم جاء إلى السين والشين فميّزاها بإهمال الأولى وإعجام الشين بثلاث نقط لها أسنان، ولأنه لو أُعجمت بنقطة واحدة لتوهم مَن يقرأ أنّ الجزء المنقوط نون والباقي حرفان.

أمّا الباء والتاء والثاء والنون والياء فلم تجعل واحدة منهنّ مهملة، بل أُعجمت كلّها[١].

أمّا الجيم والحاء والخاء فقد جُعلت الحاء مهملة وأُعجمت الأُخريان واحدة من تحت والأخرى من فوق.

أمّا الفاء والقاف فلم تهملا وإنّما نقطتا جميعاً؛ وأخذت الفاء نقطة واحدة والقاف نقطتين كليهما من أعلى.

---

(١) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٧.

أمّا **المغاربة** فقد نقطوا الفاء بنقطة واحدة من أسفل، والقاف نقطة واحدة من أعلى علماً أنّ القياس هو أن تهمل الأولى وتنقط الثانية جرياً على ما تمّ عند نقط الدال والذال وغيرهما مما ينقط[١].

على أنّ الدانيّ قد خطّأ المشارقة والمغاربة في نقط الفاء والقاف[٢]، **وتعليل** ذلك ما يذكره أنّ الخليل بن أحمد في روايته عن نقط الحروف بقوله عند نقط الفاء والقاف: : «...والفاء إذا وصلت فوقها واحدة، وإذا انفصلت لم تُنقط لأنّها لا يُلابسها شيء من الصور، والقاف إذا وُصلت فتحتها واحدة. وقد نقطها ناسٌ من فوقها اثنتين، فإذا فُصلت لم تنقط لأنّ صورتها أعظم من صورة الواو».

إذن يظهر من هذا القول أنّ من ينقط القاف بنقطتين كان هو الشاذ، علماً أنّ الداني في موضع آخر يصف أنّ أهل المشرق ينقطون القاف بنقطتين[٣]، ولعلّ هذا كان مشهوراً في عصر الداني وليس في عصر الخليل ابن أحمد.

وقد وُجدت نماذج مخطوطة يظهر عليها ما يقول به الخليل بن أحمد[٤].

وأشار القلقشندي في - القرن التاسع الهجريّ - إلى أنّ القاف لا تنقط إلا من أعلاها فيقول: «وأمّا القاف فلا خلاف بين أهل الخط أنها تنقط من

---

(١) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٧- ٣٨، الخطاطة، للدالي، ص ٦٢، دراسة فنية لمصحف مبكّر محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض، عبد الله محمد عبد الله المنيف، أطروحة ماجستير، ص ١٤٣-١٤٤.

(٢) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٥-٣٦.

(٣) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٧.

(٤) يُنظر «مصاحف صنعاء»، دار الآثار الكويتية، ص ٦٥، شكل ٦١؛ نقلاً عن «دراسة فنية لمصحف مبكّر محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض»، عبد الله محمد عبد الله المنيف، أطروحة ماجستير، ص ١٤٣-١٤٤.

أعلاها إلا أنّ من نقط الفاء بواحدة من أعلاها نقط القاف باثنتين من أعلاها ليحصل الفرق بينهما، ومن نقط الفاء من أسفلها نقط القاف من أعلاها»[١].

قال الأستاذ المنيف: ومن الأمثلة التي تتعارض مع قول القلقشندي السابق ومع ما نقوم به الآن من نقط الفاء بواحدة من أعلى، هو ما نجده من أمثلة قائمة وهو نقط حرف القاف من أسفل كما هو مشاهد في نقش قبة الصخرة حيث نقطة من أسفل في الكلمات التالية «مستقيم، قائماً، لا تقولوا»[٢]، وكذلك نقطة القاف في كلمتي «القدوس» و«يلحقوا» في مصحف طوب قبو [سراي] المنسوب إلى عثمان بن عفّان في إسطنبول[٣]، وكلمة «القدوس» (س٨، ورقة ٣٦٧ب) و«يلحقو» (س١٤) و«يقولون» (س٧)، و«قوماً» (س١٠)[٤].

أمّا القاف النهائية فلا تنقط البتة لاختلاف صورتها عن غيرها من الحروف وهي على هذه الهيئة تخالف ما عليه المشارقة والمغاربة الآن من نقطهم القاف بنقطتين من أعلى والفاء بواحدة من أعلى عند المشارقة، أمّا المغاربة فقد نقطوا الفاء بواحدة من أسفل والقاف بواحدة من أعلى، وقد استمرّ هذا النقط السابق في الكتابة حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي جمع بين النقطين – أي نقط الشكل ونقط الإعجام - بأسلوب لا يزال هو المستخدم إلى الآن في لغتنا العربية. وقد اقتصر العمل الذي أحدثه الخليل بن أحمد في كتب الأدب دون القرآن الكريم[٥].

---

(١) صبح الأعشى، للقلقشنديّ، ١٥٣/٣.

(٢) قديم وجديد في أصل الخط العربي، يوسف ذنون، مجلة المورد، مج ١٥، ع١٣، ص١٢.

(٣) دراسات في تاريخ الخط العربي، صلاح الدين المنجد، ص ٥٨، شكل ٢٨.

(٤) دراسات في تاريخ الخط العربي، صلاح الدين المنجد، ص ٦٠، شكل ٢٩.

(٥) دراسة فنية لمصحف مبكّر محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض، عبد الله محمد عبد الله المنيف، أطروحة ماجستير، ص ١٤٤.

ولعلّ ذلك يفسّره ابن خلدون بقوله : «وانظر ما وقع لأجل ذلك في رسمهم المصحف حيث رسمه الصحابة بخطوطهم وكانت غير مستحكمة في الإجادة فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضته أقيسة رسوم صناعة الخط عند أهلها، ثم اقتفى التابعون من السلف رسمهم فيها تبركاً بما رسمه أصحاب رسول صلى الله عليه وسلم، وخير الخلق من بعده المتلقون لوحيه من كتاب الله وكلامه كما يقتفى لهذا العهد خط ولي أو عالم تبركاً، ويتبع رسمه خطأً أو صواباً، وأين نسبة ذلك من الصحابة وما كتبوه فاتبع ذلك وأثبت رسماً، ونبّه العلماء بالرسم على مواضعه»[1].



(١) مقدمة ابن خالدون، ٣٤٢/٢، تحقيق أ.م. كاترمير، مصورة مكتبة لبنان عن طبعة باريس سنة ١٨٥٨.

الباب الرابع

في الحواشي والهوامش



يظهر أن الحواشي والهوامش أتت متأخرة في تاريخ النَّساخة العربية، وفي ذلك يقول روزنتال: (وفي عصر المخطوطات، عندما كانوا ينشرون مخطوطة ما، لم يتركوا مجالاً لا للحواشي ولا للهوامش. ولكن الناس شعروا بالحاجة إلى هذا الفراغ لإثبات الهوامش والحواشي، ولذلك اصطلحوا على أسلوب يغني عنهما ظهر في بدء القرن الثالث عشر الميلادي (= السابع الهجريّ)، عندما أخذ المؤلّفون يدرجون في المتن ذاته بقولهم: **(تنبيه)**، **أو** **(فائدة)**، **أو** **(تعليق)**، **أو** **(بيان)**، **أو** **(حاشية)**، وفي أحيان قليلة كانوا يستعملون تعابير أخرى مثل **(مهم يتعين ههنا ذكره)**، **أو** **(إشارة لطيفة)**، أو **(مبحث شريف)** [١].

(١) مناهج العلماء والمسلمين في البحث العلمي، فرانتز روزنتال، ص ١١١.





الباب الخامس

في السماعات



اعتنى العلماء – وأهل الحديث خاصة – بضبط مصنفاتهم، والتحري في نقلها، واستخدمت في مجالس التحديث وسائل لهذا الضبط ببيان من قرأ الكتاب عليه، أو تلقى منه، ومن تولى ضبط ذلك المجلس، ومن شارك فيه، ومن تولى القراءة، وأين كان ذلك، ومتى، وما القدر المقروء أو المسموع، وهل شارك الجميع في هذا القدر، وختم الكتاب، وتبيان اسم الناسخ وسنة النسخ، إلى غير ذلك مما يعدّ وثيقة تاريخية[١].

وهذه السماعات في الحقيقة إنما هي صورة من الصور التي عرفها العلماء القدامى عن الشهادات العلمية التي تمنح اليوم، يقول الدكتور صلاح الدين المنجد: **إنَّ هذه السماعات ظهرت في القرن الخامس الهجريّ عند ظهور المدارس وانتشارها في العالم الإسلامي،** ففي هذا القرن عمدوا إلى ظاهرة جيدة هي أن يثبتوا في آخر الكتاب أو صدره أو في ثناياه أسماء الذين سمعوه على منصفه أو على عالم غيره، فإذا نسخ الطالب نسخة من النسخة المحفوظة في المدرسة أو المسجد نقل أيضاً ما ثبت فيها من سماعات.

ويلاحظ أنّ هذه السماعات كانت تظهر وتنتقل مع ظهور مراكز العلم وانتقالها من مكان إلى آخر؛ ففي القرن الخامس نجد سماعات كثيرة في بغداد، في حين لا نجد منها شيئاً في دمشق. وفي القرن السادس بدأت تظهر السماعات في دمشق، ثم تزدهر في القرن السابع في حين تضعف في بغداد وتبدأ بالظهور في القاهرة، وقد كانت دمشق أسبق إلى تأسيس المدارس عن القاهرة[٢].

---

(١) منهج تحقيق المخطوطات، إياد خالد الطبّاع، ص ٣٧.

(٢) (محاضرات في المخطوط العربي: الجانب العلمي)، محمد مطيع الحافظ، ص ٣٥، دمشق: الدورة التدريبية السادسة لمبعوثي الدول العربية لدراسة شؤون المخطوطات العربية /١٩٨٧/.

وكانت السماعات تُقيّد غالباً مقرونةً بمكان السماع، فقد تكون في مدرسة فقه أو حديث، أو دار للقرآن، أو جامع، أو مسجد، أو قرى يقطنها العلماء، أو بساتين يقصدها العلماء للنزهة في الريف، أو في منازل؛ كما ظهر لنا من خلال «معجم السماعات الدمشقية».

وأمّا أقدم مدرسة بدمشق فهي دار القرآن الرشائية ٤٠٠هـ، وقد أنشأها الشيخ رشا بن نظيف بن ما شاء الله، أبو الحسن الدمشقي المقرئ، وقد كانت تقع في درب الخزاعية (الكلاسة اليوم) [١].

وأوّل مدرسة للحنفية ظهرت في دمشق المدرسة الصادرية بناها شجاع الدولة صادر بن عبد الله سنة٤٩١هـ، وكانت هذه المدرسة تقع لصيق الجامع الأموي من الغرب[٢].

وأولّ مدرسة للحديث بدمشق هي دار الحديث الأشرفية الجوانية، التي تأسّست سنة ٦٣٠هـ، وبناها الملك الأشرف موسى ابن الملك العادل، أخو صلاح الدّين الأيّوبيّ، وهي مدرسة معروفة درّس فيها أكابر علماء الحديث مثل ابن الصلاح وأبي شامة والنووي والسبكي، وغيرهم. وهي تقع اليوم في سوق العصرونية[٣].

---

(١) خطط دمشق، أكرم حسن العلبي، ص ٦٦.

(٢) خطط دمشق، أكرم حسن العلبي، ص١٩٧.

(٣) خطط دمشق، أكرم حسن العلبي، ص٧٤.

الباب السادس

في التقييدات والأختام والتوقيعات




الهيئة العامة
السورية للكتاب

تُعدّ العلامات المميزة والشعارات التي تظهر على الأختام والدروع والأعلام وعلى الملابس من العلوم المساعدة ويُسمّى «علم الرنوك» أو «الرنكيات» "Heraldry" . ولا يدخل في هذا الإطار الكؤوس والسيوف وشعارات النسر والهلال والصليب والأسد ؛ وقد استخدمت الرنوك في أوربة في العصور الوسطى، كذلك استخدمها السلاجقة والأيوبيون والمماليك والعثمانيون؛ والواقع فإنّ معرفة الباحث لهذه الرنوك تجعله قادراً على إثبات صحة ما يقع تحت يده ما قد يُمحى من الإمضاء أو التاريخ[١]، أو إثبات ما التي تظهر على الأختام.

وتُعدّ التقييدات التي نجدها على أوراق المخطوطات والوثائق، والأختام التي تظهر عليها، والتوقيعات الواضحة من صاحب الأثر؛ دليلاً ذا قرينة في تقدير عمر المخطوط ومكان نسخه.

وقد حفِلت المخطوطات بتقييد الملكية والشراء، فيُذكر فيها: «دخل في ملك فلان..»، أو «انتقل هذا الكتاب بالشراء الشرعي.. إلخ» ونحو ذلك من العبارات الدالة على تقديم تأريخ تقريبيّ لهذا الموضوع.

---

(١) المناهج العلمية في كتابة الرسائل الجامعية وتحقيق المخطوطات والعلوم المساعدة، حسان حلاق ومحمد منير سعد الدين، ص٦٥.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الباب السابع

في القراءات القرآنية


الهيئة العامة
السورية للكتاب

تعدّ القراءات القرآنية إحدى دلائل تقدير عصر المخطوط ومكان نسخه؛ إذ تُعين معرفة القراءة المكتوب بها المخطوط على مكان نسخ المخطوط أو قراءة المؤلف.

والقراءات جمع «قراءة» وهي في اللغة مصدر سماعي لقرأ؛ وفي الاصطلاح: مذهب يذهب إليه إمام من أئمة القراء مخالفاً به غيره في النطق بالقرآن الكريم مع اتفاق الروايات والطرق عنه سواء أكانت هذه المخالفة في نطق الحروف أم في نطق هيئاته[1].

وأمّا **الأئمة القرّاء العشرة ورواتهم** فهم[2]:

١- **نافع بن عبد الرحمن المدني** (٧٠-١٦٩)هـ ؛ أصله من أصبهان. عنه:

أ - **قالون**: **عيسى بن مينا الزرقي** (١٢٠-٢٢٠)هـ؛ قارئ المدينة.

ب- **ورش**: عثمان بن سعيد القبطي المصري، (١١٠-١٩٧)، مولى قريش.

ج- **الأزرق**: أبو يعقوب يوسف بن عمرو المدني ثم المصري (ت٢٤٠)هـ.

د- **الأصبهاني**: أبو بكر محمد بن عبد الرحيم الأسدي الأصبهانيّ (ت٢٩٦)هـ.

---

(١) مناهل العرفان في علوم القرآن ، الزرقاني ،١/٢٤٢.

(٢) الميسّر في القراءات الأربعة عشرة، محمد فهد خاروف، ص: س.، ويُنظر تراجمهم في (غاية النهاية في طبقات القراء) لابن الجزري، (معرفة القراء الكبار)، و(وطبقات القراء) كلاهما للذهبي.

٢ - **ابن كثير المكي**: عبد الله (٤٥-١٢٠)هـ، إمام أهل مكة في القراءة.

عنه:

أ- **البزي**: أبو الحسن أحمد بن محمد (١٧٠-٢٥٠)هـ؛ مقرئ مكة ومؤذّن المسجد الحرام.

ب- **قنبل**: أبو عمرومحمد بن عبد الرحمن المخزومي بالولاء (١٦٥-٢٩١)هـ؛ شيخ قراء الحجاز.

٣ - **أبو عمرو بن العلاء**: زبان التميمي المازني البصري (٦٨-١٥٤)هـ.

عنه:

أ - **حفص الدوري**: ابن عمر الأزدي البغدادي (ت٢٤٦)هـ.

ب- **السوسي**: صالح بن زياد (ت٢٦١)هـ.

٤ - **ابن عامر الدمشقي**: عبد الله، (٨-١١٨)هـ؛ إمام أهل الشام بالقراءة.

عنه:

أ - **هشام بن عمار السلمي الدمشقي (١٥٣-٢٤٥)هـ.**

ب – ابن ذكوان، عبد الله الفهري الدمشقي (١٧٣-٢٤٢)هـ.

٥ - **عاصم ابن أبي النجود الكوفيّ**، مولى بني أسد: (ت١٢٧)هـ.

عنه:

أ- أبو بكر بن عياش الأسدي الكوفيّ (٩٥-١٩٣)هـ.

ب - حفص بن سليمان الأسدي الكوفيّ (٩٠-١٨٠)هـ.

٦ - حمزة بن حبيب الزيات الكوفيّ التيميّ بالولاء (٨٠-١٥٦)هـ.

عنه:

أ- خلف بن هشام الأسدي البغدادي (١٥٠-٢٢٩)هـ.

ب – خلاد بن خالد الشيباني بالولاء الكوفيّ (ت٢٢٠)هـ.

٧ - **الكسائيّ: عليّ بن حمزة، أسديّ الولاء (١١٩-١٨٩)هـ.**

عنه:

أ - **أبو الحارث: الليث بن خالد البغداديّ** (ت٢٤٠)هـ.

ب - **حفص الدوري**، وهو راوي أبي عمرو المتقدّم.

٨- **أبو جعفر يزيد بن القعقاع المخزوميّ المدنيّ** (ت١٣٠)هـ.

عنه:

أ - **عيسى بن وردان المدني** (ت١٦٠)هـ.

ب - **ابن جمَّاز: سليمان بن سلم** (ت١٧١)هـ.

٩- **يعقوب بن إسحاق الحضرمي**، إمام أهل البصرة (١١٧-٢٠٥)هـ.

عنه:

أ – رُويس: محمد بن المتوكل البصري (ت٢٣٨)هـ

ب - **رَوح بن عبد المؤمن البصريّ**، الهذليّ بالولاء (ت٢٣٤)هـ.

١٠- **خلف بن هشام البزار**، راوية حمزة المتقدّم

عنه:

أ - **إسحاق الورّاق المروزيّ ثمّ البغداديّ** (ت٢٨٦)هـ.

ب- **إدريس الحدّاد: أبو الحسن بن عبد الكريم البغدادي (١٨٩-٢٩٢)هـ.**

وظاهر من أنساب هؤلاء أنّ منهم المكّي، والمدنيّ، والبغداديّ، والدمشقيّ، والمصريّ، والأصبهانيّ، والكوفيّ، والبَصْرِيّ.

لذلك لاغروَ أن نجد أنّ المصاحف والكثير من الكتب التي أُلّفت في أعصارهم أو بعدهم كُتبت الآيات بقراءاتهم بحسب بلدانهم.

ففي المدينة: عُرفت قراءة نافع بن عبد الرحمن المدني، و أبي جعفر يزيد بن القعقاع المخزوميّ المدنيّ.

وفي مكّة: عُرفت قراءة عبد الله بن كثير المكي، واشتهر راوياه البزي: مقرئ مكة ومؤذّن المسجد الحرام، وقنبل: شيخ قراء الحجاز.

وفي البصرة: عُرفت قراءة أبي عمرو بن العلاء، ويعقوب بن إسحاق الحضرميّ.

وفي دمشق: عُرفت قراءة عبد الله بن عامر، وراوياه **هشام بن عمار السلمي الدمشقي** (ت٢٤٥)هـ، و**عبد الله بن ذكوان** (ت٢٤٢)هـ، وقال أبو زرعة الدمشقي: كان القرّاء بدمشق الذين يُحكمون القراءة الشاميّة العثمانيّة، ويضبطونها هشام وابن ذكوان، والوليد بن عتبة (ت١٧٦)هـ[١].

وفي الكوفة: عُرفت قراءة عاصم ابن أبي النجود، وقراءة حمزة بن حبيب الزيّات؛ ذلك أنّ الإمامة رجعت بعد عاصم بالكوفة إلى حمزة، وسبب ذلك أنّ حفصاً انتقل إلى بغداد، وامتنع أبو بكر بن عياش من الإقراء، فذهبت قراءة عاصم من الكوفة إلا من نفر يسير[٢].

وفي بغداد: عُرفت قراءة خلف بن هشام الأسدي والكسائيّ.

لذلك نجد أنّ القراءة المشهورة في الشام قراءة ابن عامر، وذلك إلى حدود الخمس مئة، ثمّ كان بعد ذلك قراءة أبي عمرو بن العلاء، إلى أن عمّت قراءة حفص عن عاصم مع دخول العثمانيين **الشام** في القرن العاشر.

قال ابنُ الجَزرَي في كتابه (النشر في القراءات العشر): كان الناس **بدمشق وسائر بلاد الشام حتى الجزيرة الفراتية** وأعمالها لا يأخذون إلا بقراءة ابن عامر، ولا زال الأمر كذلك إلى حدود الخمس مئة[٣].

ونقل ابن مجاهد (ت٣٢٤): «وعلى قراءة ابن عامر أهل الشام وبلاد الجزيرة إلا نفراً من أهل مصر فإنّهم ينتحلون قراءة نافع، والغالب على أهل الشام قراءة عبد الله بن عامر اليحصبيّ»[٤].

---

(١) طبقات القراء، الذهبي، ٢٣٤/١.

(٢) جمال القراء وكمال الإقرّاء، علم الدين السخاويّ، ٤٦٧/٢.

(٣) النشر في القراءات العشر، ٢٦٤/١.

(٤) جمال القراء وكمال الإقرّاء، علم الدين السخاويّ، ٤٣٦/٢.

ونقل ابنُ الجزري في (النشر) [1]: عن أبي حيّان الأندلسي المولود سنة (٦٥٤) والمتوفى سنة (٧٤٥) من خطه: «أبو عمرو بن العلاء: الإمام الذي يقرأ **أهل الشام ومصر** بقراءته».

إلا أنَّ ذلك لا يمنع إثبات القراءة فيما بعد هذه الفترة؛ فقد اطّلعتُ على مصحف مخطوط في مكتبة خاصة، كُتبَ بدمشق في القرن الثاني عشر برواية أبي عمرو بن العلاء، وليس برواية حفص.

وفي **بلاد المغرب**؛ كانت المصاحف المغربية الأولى - في الأكثر- توافق رسم قراءة الإمام حمزة بن حبيب الزيات، التي كانت تغلب على أقطار المغرب، ثم استقرّت على قراءة الإمام نافع من رواية تلميذه ورش، والغالب أنّ هذه المصاحف الأولى كانت مكتوبة بالخط الكوفيّ الذي كان شائعاً في الكتابة المغربيّة آنذاك[2].

ونستنتج من كلام ابن مجاهد السابق، وهو من رجال القرن الثالث والرابع، أنّ قراءة نافع انتقلت من المدينة إلى مصر، ثمّ انتقلت إلى بلدان المغرب الإسلاميّ.

وقد وقع الإلماع في القرن الرابع الهجريّ عند البشاري (٣٣٦هـ=٩٤٧م-٣٨٠هـ =٩٩٠م) في إشارته إلى أقطار الغرب الإسلامي: «وأمّا القراءات في جميع الإقليم فقراءة نافع فحسب»[3].

---

(١) النشر في القراءات العشر، ٤١/١ وانظر ما علقته في حاشيتي لمقدمة كتاب العز بن عبد السلام (شجرة المعارف والأحوال)، ص، ٤٣.

(٢) قبس من عطاء المخطوط المغربي، محمد المَنُونيّ، ٣٦/١.

(٣) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، محمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبشاري، ص ١٩٧.



الباب الثامن

في التجليد

- تجليد الكتاب من ظهور الإسلام حتى نهاية القرن الثالث الهجريّ
- التجليد في القرنين الرابع والخامس
- التجليد في القرنين السادس والسابع للهجرة
- التجليد في القرنين الثامن والتاسع للهجرة
- التجليد في القرنين العاشر والحادي عشر للهجرة


الهيئة العامة
السورية للكتاب

بعد أن كان العرب يكتبون على عسب النخيل والحجارة (اللّخاف) وجلود الحيوانات المختلفة[1]، جنَحوا إلى الكتابة على الرَّقّ،حيث اشتهرت بعض مدن العراق في إنتاجه ولاسيما مدينة البصرة والكوفة؛ إذ امتازت الأخيرة بالجودة على غيرها، وباستعمال الرَّقّ انتقل شكل الكتاب من الملف إلى المصحف، فَعُرِفَ فنّ التجليد أو ما يسميّه أهل المغرب (التسفير)، وسمّاه أهل العراق (التصحيف).

- تجليد الكتاب من ظهور الإسلام حتى نهاية القرن الثالث الهجريّ:

لقد مرّ فنّ التجليد بين أيدي الفنانين المسلمين في مراحل عديدة، فقد قام أول ما قام على التقاليد الحبشية والقبطية السابقة للإسلام؛ فاستعمل المجلّدون في أول الأمر لوحين من الخشب جمعت بينهما أجزاء القرآن أو بعضها، والمظنون أن الفنان المسلم لم يدع هذه الألواح عاطلة من الزخرفة بل زخرفها وربما غلّفها بالقماش أو الجلد.

والظاهر أنَّ فنّ التجليد في **العصر الأموي في بلاد الشام** سار على النهج الذي كان عليه أيام الخلفاء الراشدين مع إحداث بعض التطورات، وقد وصلت إلينا صفحات رقّ متفرقة من القرآن الكريم يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين الأول والثاني للهجرة، وهذه الصفحات بعضها قريبة إلى المربّع، وبعضها تميل إلى الامتداد عرضاً، وأغلبُ الظنّ أنّ المصاحف والمخطوطات التي

---

(١) أهمّ دراسة ظهرت في حدود علمنا في هذا الموضوع هو كتاب الأستاذة اعتماد يوسف القصيري (فن التجليد عند المسلمين)، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة العامة للآثار والتراث، ١٩٧٩؛ ومنه استفدنا في إعداد البحث.

أُنتجت خلال هذا العصر كانت مغلّفة بلوحات من الخشب قد طُعّمت بقطع من العظم والعاج أو غُلّفت بالقماش والجلد، وربما استخدمت صحائف البَرْدِي، لكن لم يصل إلينا شيء من هذه الكتب، لذلك فإنّ معلوماتنا تكاد تكون معدومة.

وفي **العصر العباسي الأوّل** استمر فنّ تجليد الكتب في العالم الإسلاميّ على ما كان عليه في العصر الأموي بعد أنْ لحقت به تطورات في الصناعة والزخرفة على حدّ سواء، غير أنّه لم يصل إلينا شيء مِن أوائل هذا العصر.

وأقدم الأغلفة التي وصلت إلينا يرجع تأريخها إلى القرن الثاني الهجريّ، من أشهرها غلاف في متحف برلين[١]، صنع هذا الغلاف من خشب الأرز المطعّم بقطع من عاج وعظم وخشب مختلفة ألوانها مثبتة بمادة لاصقة، وإذا كان المؤرخون يختلفون في حقيقة هذا اللوح وفيما إذا كان غلاف مصحف أم جزءاً من صندوق اختلفوا كذلك في تحديد تاريخه.

والراجح أنّ هذا الغلاف يعود تاريخه إلى القرن الثاني للهجرة (الثامن الميلادي) بسبب ورقة البالميت البسيطة الخالية من الزخرفة هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنه في ضوء ما وصلنا من أغلفة القرن الثالث والرابع الهجريّ نميل إلى ترجيح بُطلان استعمال الخشب المطعّم بالعاج في تغليف الكتب، إذ شاع استخدام ألواح الخشب وصحائف الورق المغلّفة بالجلد.

وقد خطى المجلّد المسلم خطوة إلى الأمام حين غُلّقت ألواح الخشب هذه الشرائح من الجلد وجاءت الخطوة الثانية في فنّ التجليد عندما استبدلت ألواح الخشب بصفائح البَرْدِي وكانت هذه البَرْديات تستخدم عادة في تغليف كتب صغيرة الحجم، أما الكتب الكبيرة فقد ظلّ الخشب يستعمل في تغليفها زيادة في الحفظ والصون، ولا يستبعد قيام الفنان بمحاولة تغليف الكتب الكبيرة بالبَرْدِي.

ويرجّح أنّ العراقيين استمدّوا عناصرهم الزخرفية التي تزين جلود الكتب من الفنّ الإيرانيّ والصينيّ ومن الأغلفة التي وصلتهم من مصر

---

(١) انظر (فن التجليد عند المسلمين) الشكل (١-أ) و (١-ب).

والمغرب، بينما لم تصلنا أغلفة تمثل لنا فنّ التجليد في بلاد الشام، وقد وصل إلينا غلافان معروضان في دار الكتب المصرية من القرن الثالث للهجرة، الأول هو جزء من غلاف مصحف على هيئة صندوق[١]، صنع من لوح خشبي مغلف بجلدة ذات لون بني، أما باطن الغلاف أُلصق عليه صفيحة من الرَّقّ ووجدت عليها كتابة تنصُّ على أنّ هذا المصحف من إنتاج محمد بن إبراهيم، كتبه لكي يهديه إلى الجامع الكبير بدمشق سنة (٢٧٠هـ) (٨٨٣م).

والغلاف الثاني مصنوع أيضاً من لوح خشبي مغلّف بجلد بُنيّ غامق، أمّا باطن اللوح فقد أُلصق عليه صحيفة من الرَّقّ خالية من الزخرفة، بينما حمل غلافاه زخرفتين مختلفتين[٢].

- التجليد في القرنين الرابع والخامس:

من استعراضنا لبعض النماذج من الكتب المجلّدة في هذين القرنين نجد **بداية تشكّل اللسان في الكتاب الإسلاميّ، وإن كان قد عُرف قبلُ لدى أقباط مصر، وبداية استخدام السُّرّة التي تتوسّط أرضيّة المتن وأجزاؤها قائمة في أركان المتن الأربعة، كما يظهر فيه لأوّل مرّة استخدام الألوان في تزويق زخارفه.**

ونلاحظ بأنّ فنّ التجليد تطور تطوراً كبيراً في مصر فقد بطل استعمال ألواح الخشب على حين استمر استخدام البَرْدِي السميك، واتّبع الطريقة نفسها مع الورق السَّميك.

أمّا فيما يتعلق بشكل الكتاب فقد تغيّر حيث أصبح عمودياً على هيئة الكتاب المقدس المسيحي[٣] إلى جانب الشكل المربع.

---

(١) (اللوحة الثانية. أ) من (فن التجليد عند المسلمين).

(٢) (اللوحة الثانية. ب و ج) من (فن التجليد عند المسلمين).

(٣) المصدر السابق باللوحة السابقة آ، واللوحة السادسة ب.

وفي **بلاد المغرب** بدأ تطور جديد في فنّ التجليد نتلمسه بوصول كتاب (عمدة الكتّاب وعدّة ذوي الألباب) المنسوب للمعز بن باديس[١]، ويمكن أن نأخذ عليه مثالاً لغلاف عثر عليه في جامع القيروان محفوظ في متحف باردو، امتازت جلدة الغلاف بطريقة زخرفتها عن الأغلفة القيروانيّة الأخرى، حيث نجد متن الجلدة تتوسطه سُرّة مربعة الشكل مُلئت بأشرطة متشابكة مكوّنة على هيئة نسج المصير تتخلّلها ما يشبه حبّات اللؤلؤ.

ويزدان الإطار بأشرطة مضفورة إلى جانب شريط ضيق ازدان بحبات اللؤلؤ، كما نجد في جزء من غلاف على هيئة صندوق في المتحف نفسه، يرجع إلى القرن الخامس الهجريّ، وجود زخارف بارزة.

وقد أشار البشاري المقدسي (٣٣٦هـ=٩٤٧م-٣٨٠هـ =٩٩٠م) في هذا القرن في إلماعه إلى أقطار الغرب الإسلاميّ بقوله: «وأهل الأندلس أحذق الناس في الوراقة»[٢]، وذلك بفضل الخلفاء الذين اعتنوا بالكتب والمكتبات[٣].

ولم تصلنا في هذا العصر أمثلة من جلود كتب عراقية، لكن المستخلص من كلام المؤرّخين أنّ هذا الفن ظل مزدهراً يسير على النمط الذي كان عليه في القرون السابقة.

أما باقي الأقطار الإسلامية الواقعة في جنوب ووسط الجزيرة العربية، فإنّ معرفتنا عنها تكاد تكون معدومة في العصور جميعها.

---

(١) انظر الباب الثاني عشر منه في صناعة التجليد وعمل جميع آلاته حتى يُستغنى عن المجلّدين، ص١٥٩، بتحقيقي، ونشر وزارة الثقافة السورية، سنة ٢٠٠٧.

(٢) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، محمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبشاري، ص١٩٧.

(٣) الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ص٢٥٧.

- التجليد في القرنين السادس والسابع للهجرة:

نلحظ في هذه الفترة أنّ الأغلفة الإسلامية أُلصِقَتْ بصفائح دقيقة من الذهب على الجلد بواسطة آلة ساخنة، والظاهر أنَّ هذه التقنية مراكشية الأصل، ثم خرجت إلى قرطبة ومصر وإيران.

ويلاحظ أنّ الورق السميك المغلف بالجلد، بدأ انتشاره، ويظهر التأثيرات المصرية في فنّ التجليد في العراق حتى هذين القرنين متمثلة في الشريط الملتوي(١)، وعنصر الضفيرة التي تتخللها ما يشبه حبات اللؤلؤ.

وأمّا في **بلاد الشام** فقد سار فنّ التجليد على النهج الذي كان عليه في بلاد المغرب والعراق من حيث العناصر الزخرفية.

والخلاصة فإنّ مما يميز هذه الفترة شيوع استخدام الورق المغلف بالجلد في تجليد الكتب ولم يعد يستخدم البَرْدِي أو الخشب لهذا الغرض.

إلى جانب ذلك نجد ظاهرة جديدة لم نلمسها من قبل، ألا وهي استخدام صفائح الذهب المرصَّع بعضها بالأحجار الكريمة في تغليف المصاحف، ولا سيما تلك المصاحف العائدة إلى الملوك والأمراء.

وفيما يتعلّق بشكل الكتاب فقد **ساد استخدام الكتاب العمودي المزوّد باللسان عوضاً عن الشكل الأفقي.**

وفي **الزخرفة** نجد أنّ السُّرّة التي تتوسط المتن وعناصر زخرفية قائمة في الأركان الأربعة للمتن كانت في المواضيع الزخرفية السائدة في زخرفة جلود الكتب التي وصلت إلينا، حتى إنّ هذا لم يمنع بعض المجلّدين من الاستمرار على التقاليد السابقة وذلك لملء أرضية المتن بأشكال هندسية وزخارف نباتية.

ونلمس تطوراً كبيراً ظهر على شكل الإطار المحيط بالمتن، وذلك بجعل الإطار بارزاً بغية تكوين تصاميم خاصة بالأركان الأربعة للمتن، وهذه الظاهرة اختصت بها **بلاد المغرب** دون أقطار العالم الإسلامي.

---

(١) المصدر السابق، الشكل (٣٢).

وفي الزخرفة نجد أن الأشكال الهندسية كانت من المواضيع الزخرفية السائدة في زخرفة جلود الكتب التي أنتجت في القرنين السادس والسابع للهجرة، أمّا الزخارف النباتية فكانت قليلة الاستعمال.

وظهر في هذه الفترة عنصر زخرفيٌّ جديد لم يسبق مشاهدته من قبل في زخرفة جلود الكتب ألا وهو خطوط دقيقة بدقّة وانتظام، ونتيجة لوضعها هذا تكوَّن ما يشبه المربعات، وتتخلل هذه الخطوط نقاط صغيرة.

واستُخدمت طرق مختلفة في زخرفة جلود الكتب، وهذه الطرق لا تختلف عن الطرق التي عرفناها في القرون السابقة غير أنَّنا نجد ظاهرة جديدة في زخرفتها لم نلمسها من قبل، ألا وهي استخدام صفائح رقيقة من الذهب والفضة على هيئة عناصر من طرفين تلصق على الجلدة بآلة ساخنة.

- التجليد في القرنين الثامن والتاسع للهجرة:

بلغ التجليد في القرن الثامن الهجريّ درجة عظيمة من التقدم والازدهار، ولاسيّما في مصر وتبعته بلاد الشام، حيث استخدم المجلّد الشاميّ لأوّل مرة زخارف الرقش العربي جنباً إلى جنب مع الزخارف الهندسية، وكذلك الكتابة العربية بالخط النسخي التي ملأت أرضية الرابط الذي يربط بين الجانب الأيسر من الغلاف وبين اللسان(١).

وإذا توجّهنا نحو الشرق الإسلامي، فإنّنا نعرف أنّ تيمور نقل فَنّاني وصنّاع الأقاليم التي فتحها في خلال القرن الثامن الهجريّ إلى موطنه الأصلي تركستان، وفي نهاية هذا القرن استخدم مهرة المجلّدين من مصر والشام فظهر في تركستان كلٌّ من التجليد الشامي بطرز زخرفها وبطرق تنفيذها في الشرق الأقصى على أنّ فنّ التجليد الإيراني لم يبلغ أوج عظمته ولم يُصبح إيرانياً حقاً إلا في القرن التاسع الهجريّ على أيدي المجلّدين من مدرسة هراة(٢).

---

(١) المصدر السابق اللوحة (١٦- ب).

(٢) هراة: مينة عامرة تقع الآن في أفغانستان؛ والنسبة إليها «هروي» خرج منها علماء كبار.

ففي هذا القرن أنتجت إيران أفخر المخطوطات ذات الزخارف المذهبة والخط الجميل والجلود الثمينة، كلٌّ ذلك بفضل مدارس الفنون التي أنشأها خلفاء تيمور شاه (٧٧٩-٨٥٠هـ)، وبايسنق (٨٨٢-٩٠٥هـ).

ويمكن القول إنّ المجلّد المسلم سار على النهج الذي كان عليه سابقاً، وفيما يتعلّق بالتصميم العام، فقد استخدمت السُّرة تنويعاً ينتزع الإعجاب، وأدخل عليها تعديلاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل هو رسم لايتين تتدلّيان من الجانب العلوي والسفلي للسُّرّة، ومما يستلفت النظر أنّ هذا العنصر لم نجده فيما وصل إلينا من أمثلة مغربية وشامية، وربما كان موجوداً في أمثلة لم تصل إلينا.

وتطوّرت الزخارف النباتية، وبدت بشكل واضح وجليّ زخرفة الرقش العربي مزّيناً السرة وأجزاءها.

وقد انفردت إيران في هذه الفترة باستخدام المناظر الطبيعية في تزيين غلافات الكتب ولم تتطور طريقة عمل هذه الزخارف عن الطرق التي كانت معروفة خلال القرنين السابقين (الختم والضغط والقطع)، إلا أن المجلّد الإيرانيّ استبدل الأختام بطريقة الضغط بقوالب كبيرة، كما أنه أحدث تطوراً على طريقة القطع إذ جعلها كأنها الخيوط.

والتذهيب الورقيّ الذي عرفناه في بلاد المغرب، وكان مقتصراً على أغلفة تلك البلاد وحدها، أصبح شائع الاستعمال في تزويق المخطوطات التي أُنتجت في أقطار العالم الإسلاميّ خلال الفترة التي تتحدث عنها، وأكثرها استخداماً التذهيب المائي.

- التجليد في القرنين العاشر والحادي عشر للهجرة:

بلغت بلادُ فارس أوجها في إنتاج أغلفة الكتب، وقد وصلت إلينا مجموعة كبيرة موزَّعة في متاحف العالم، حيث تفنّن فنّان تلك البلاد بصناعة الغلاف.

فاستخدم هذا الفنّان الأزهار والزخارف النباتية في عمل أغلفته، ولم ينسَ أن يستخدم اللك[1]، ونرى أن السُّرة وأجزاءها القائمة في الأركان كانت من المواضيع الشائعة والمحببة لدى الفنان الصفويّ فضلاً عن المناظر الطبيعية التي أسبغها على أغلفته.

واستمرت بلاد الشام والمغرب على ما كانت عليه في فنّ التجليد في القرنين الثامن والتاسع للهجرة، وتميّزت مصر باستخدام الخط النّسخي المملوكي الذي أوحت قابلية حروفه على التشكيل والانبساط والتقوس كعنصر زخرفي مفضّل في زخرفة الأغلفة.

وتشابهت الأغلفة التركية العثمانية مع الأغلفة الفارسيّة، وإن كانت أكثر تطوراً، فقد استخدم المجلّد التركي جلوداً مختلفة الألوان منها الأسود والأحمر القاني والحمصي، ولم يقتصر، كما فعل المجلّد الفارسيّ أو غيره من المجلّدين المسلمين، على الجلود البنية الغامقة أو القاتمة.

كما استخدم إلى جانب الجلد صفائح رقيقة من الذهب والفضة المرصّعة بالأحجار الكريمة وذات الزخارف المخرمة، فظهرت من تحتها أرضية من الحرير الأخضر والأزرق.

(١) اللك: عصارة راتنجية صمغية تفرزها بعض الأشجار تلقائياً بعد حزّها أو بواسطة الحشرات؛ (الموسوعة في علوم الطبيعة ١٤٨٦/٣)، وهي ما يُسمّى الآن بالورنيش، ويستعمل للتلميع، وتكسب الصباغ اللمعان؛ (الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ص ٢٥٦).

الباب التاسع

في حوامل الكتابة

البَرْدِي والرَّق والكاغِد

- أنواع الورق
- أفضل الورق
- مقادير قطع الورق في العصر الأموي والعباسي والدولة الفاطمية
- مقادير قطع الورق المستعمل في العصر المملوكي

١ - مقادير الورق المستعمل بديوان الإنشاء بالأبواب السلطانية بالديار المصرية

٢ - مقادير الورق المستعملة بدواوين الإنشاء بالممالك الشامية: دِمشقَ، وحلَبَ، وطرابُلس، وحماةَ، وصَفدَ، والكَرك، في المُكاتبات والولايات الصادرة عن النواب بالمماليك

٣ - مقادير قطع الورق الذي تَجري فيه مكاتباتُ أعيان الدَّولة من الأمراء والوزراء وغيرهم بالديار المصرية والبلاد الشامية

- مقادير البياض الواقع في أوّل الدرج، وحاشيته وبُعد ما بين السُّطور في الكتابة في العصر المملوكي

- مقادير قطع الورق المعروفة في بلاد فارس

- المقادير الشائعة لقطع الورق

يقول القلقشندي: «**الورَق** (بفتح الراء) اسم جنس يقطع على القليل والكثير، واحده ورقة، وجمعه أوراق، وجمع الورقة ورَقات، وبه سُمّي الرجل الذي يكتب ورّاقًا.

وقد نطق القرآن الكريم بتسميته قِرطاساً وصحيفة، ويُسمّى أيضاً الكاغد (بغين ودال مهملة) ويقال للصحيفة أيضاً طِرس، ويجمع على طُروس، ومُهرقُ (بضم الميم وإسكان الهاء وفتح الراء المهملة بعدها قاف)، ويجمع على مهارق، وهو فارسي معرّب، قاله الجوهريّ».

بدأ استخدام الورق وأصبح من لوازم الكتابة بعد اختراعه في الصين في وقت مبكر.

وقد لعب الورق دوراً هاماً في نشر الثقافة الإسلامية، حيث انتقلت هذه الصناعة من الصين إلى أواسط آسية وبلاد فارس عن طريق القوافل.

ولما فتح المسلمون مدينة سمرقند الواقعة تحت نفوذ الصين سنة (٩٣) للهجرة آنذاك تعلم العرب أسرار هذه الصناعة من بعض أسرى الصينيّين الخبراء في هذه الصناعة، وممّن كانوا بالمدينة عند الفتح عام (١٣٤هــ=٧٥١هــ).

ثم انتقلت صناعة الورق إلى البلاد الإسلامية؛ فأنشأ هارون الرشيد رحمه الله في عام (١٧٨هــ = ٧٩٤م) أوّل مصنع للورق في بغداد، واستمر تقدّم هذه الصناعة في بغداد حتى القرن الخامس عشر الميلادي/ التاسع الهجريّ.

وفي القرن العاشر الميلادي = الرابع الهجريّ ظهرت هذه الصناعة في بلاد الشام، ولقيت رواجاً في الأسواق الأوربية، ثم انتقلت إلى مصر في حدود

(٩٠٠) ميلادي، والمغرب في عام (١١٠٠م) أيام يوسف بن تاشفين حيث كان بفاس (١٠٤) معمل للكاغد، وهذا يدلّ على انتشار الكتابة على الورق إلى جانب الرَّقّ في المغرب في دولة المرابطين[١] (٤٤٨ – ٥٤١ هـ = ١٠٥٦ – ١١٤٧ م) .

ورغم انتشارها في بلاد المشرق إلا أنّ أوربة لم تعرفها حتى القرن الثاني عشر الميلادي.

وفي **عصر الموحّدين** (٥١٥ – ٦٧٤ هـ = ١١٢١ -١٢٧٥ م) كان بفاس (٤٠٠) معمل للكاغد في أيام يعقوب المنصور وابنه محمد الناصر[٢]، ولم يكن يضاهيه جودة سوى ورق سَبْتة وشاطِبَة، وكان العرب يصنعونه من القطن؛ فقد عثر (كازيري) في الإسكوريال على مخطوط عربي من ورق القطن يرجع تاريخه إلى عام (١٠٠٩م=٤٠٠هـ) وهو سابق للمخطوطات الموجودة في مكتبات أوربة نفسها، وشاهد بأنّ العرب كانوا أول من استعاض عن الورق من الخرق البالية[٣].

قال القلقشندي: «وقد كانت الأمم في ذلك متفاوتة، فكان أهل الصِّين يكتبون في ورق يصنعونه من الحشيش والكلأ، وعنهم أخذ الناس صنعةَ الورق؛ وأهل الهند يكتبون في خِرَق الحرير الأبيض، والفُرسُ يكتبون في اللُّخاف (بالخاء المعجمة): وهي حجارة بيض رِقاق؛ وفي النُّحاس والحديد ونحوهما، وفي عُسب النخل (بالسين المهملة) وهي الجريد الذي لا خوصَ عليه، واحدها عسيب، وفي عظم أكتاف الإبل والغَنم».

وعلى هذا الأسلوب كانت العربُ لقربهم منهم، واستمرّ ذلك إلى أن بُعِثَ النبي (r) ونزل القرآن والعربُ على ذلك، فكانوا يكتُبون القرآن حين ينــزل

---

(١) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٢١.

(٢) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٣٣.

(٣) (كيف بدأ التصنيع في المغرب)، عبد العزيز بن عبد الله، مجلة دعوة الحــق، العــدد (٢٦٧)، سنة ١٤٠٨، ص ٩٩.

ويقرؤه عليهم النبي (r) في اللِّخاف والعُسب؛ فعن زيد بن ثابت (t) أنه قال عند جمعه القرآن: «فجعلتُ أتتبَّع القرآن من العُسُب واللِّخاف» وربما كتب النبي (r) بعض مكاتباته في الأدَم كما سيأتي في موضعه إن شاء الله تعالى.

وأجمع رأيُ الصحابة رضي الله عنهم على كتابة القرآن في الرَّقّ لطول بقائه، أو لأنه الموجود عندهم حينئذ، وبقي الناس على ذلك إلى أن وليّ الرشيدُ الخلافة، وقد كَثُر الورق وفشا عمله بين الناس، أمر ألاّ يكتب الناس إلا في الكاغد، لأن الجلود ونحوها تقبل المحو والإعادة فتقبل التـــزوير، بخلاف الورق فإنه متى مُحي منه فسد، وإن كُشِط ظهر كَشطُه، وانتشرت الكتابة إلى سائر الأقطار، وتعاطاها من قَرُب وبعد، واستمرّ الناس على ذلك إلى الآن.

غير أنّه وقع الإلماع في القرن الرابع الهجريّ عند المقدسي البشاري (٣٣٦هـــ=٩٤٧م-٣٨٠هـــ =٩٩٠م) في إشارته إلى أقطار الغرب الإسلاميّ أنّ «كلّ مصاحفهم ودفاترهم مكتوبة في رقوق»[(١)]، وظلّ الرَّقّ هو المادة المستخدمة في الكتابة حتى القرن الخامس الهجريّ (الحادي عشر الميلادي) بل إنّ المصاحف المغربية ظلّت حتى وقت قريب تُكتب على الرَّقّ طلباً لطول البقاء[(٢)].

وأمّا **البَرْدِي** فقد عُرف في مصر وكان يُجلب منها إلى بقية أقطار إفريقية؛ وربما وقع التعبير عنه بـــ **(الورق الفرعوني)** أو **(القرطاس المصري)** في الأدبيات الإسلامية التاريخية، وكانت الأوراق البَرْدِية تلعب في حياة مصر الاقتصادية منذ عصر الأسرة الوسطى القديمة.

ويرجع تاريخ أقدم بردية إلى سنة ٢٢هـــ =٦٤٣م تعرف بـــ «بردية أهنآسية» محفوظة اليوم في مجموعة الأرشيدوق في النمسا، ولم تصل إلينا

---

(١) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، محمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبـــشاري، ص ١٩٧.

(٢) الكتاب العربي المخطوط، أيمن فؤاد السيد، ١٩/١.

للأسف كتب مكتوبة على البَرْدِي سوى أجزاء لأعمال مبكّرة مثل «الموطأ» للإمام مالك بن أنس، وصحيفة همام بن منبّه، وصحيفة عبد الله بن لَهِيعة، أمّا أكمل كتاب وصل إلينا فهو نسخة من كتاب «الجامع في الحديث النبوي» لعبد الله بن وَهْب (ت١٩٧هـ=٨١٢م) وهو محفوظ اليوم في دار الكتب المصرية برقم (٢١٢٣) حديث، اكتشف في حفائر أجراها المعهد العلمي الفرنسي بالقاهرة سنة ١٩٢٢م، في إدفو بالقاهرة[١].

وحسب ما نعلم فإن أحدث بردية عربية معروفة على الإطلاق مؤرّخة سنة ٣٨٠ هـ[٢]، وقد نوّه البيروني به المتوفى سنة (٤٤٠ هـ) إذ قال: «إنّ القرطاس معمول بمصر من لبّ البردي يُبرى في لحمه، وعليه صدرت كتب الخلفاء إلى قريب من زماننا ؛ إذ ليس ينقاد لحك شيء منه وتغييره بل يفسد به»[٣].

- أنواع الورق:

تنوّع إنتاج الورق في العالم الإسلاميّ تنوّعاً عظيماً فقد بدأت رحلة صناعته من سمرقند وبلاد فارس، فالعراق، فبلاد الشام، فمصر فبلاد المغرب والأندلس.

وعُرف من الورق أنواع مختلفة له تنوّعت أسماؤها حسب اسم البلد الذي صُنع فيها، أو حسب مقادير قياسها وقَطعها، أو حسب صفته؛ وقد أحصيتُ منها الأنواع التالية:

البغداديّ، والحريري السمرقنديّ، والحريري الهنديّ، الحَمَويّ، والسلطانيّ، والسمرقنديّ؛ (الورق البخاري)، والشاميّ، والطومار، والطومار

---

(١) الكتاب العربي المخطوط، أيمن فؤاد السيد، ١٨/١.

(٢) كما أفاد الدكتور سعيد مغاوري في تعقيبه في ندوة قضايا المخطوطات(٢)=١٩٩٨؛ انظر: فن فهرسة المخطوطات: مدخل وقضايا، القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ص ٥٠.

(٣) تحقيق ماللهند من مقولة، للبيروني،ص٨١.

البغداديّ، والطومار الحَمَوِيّ، والطومار الربعُ، والطومار السُّدس، والطومار النصف، والطومار الثلثُ، والطومار من الثلثين، والطومار الشاميّ، والطومار المصريّ، والطومار المغربيّ، والعادل شاهي، والورق الفرعوني، والفوّي، ورق أهل الغرب والفرنجة «الورق الرومي»، والقاسميّ، والقرطاس المصري، وقطع البغدادي الكامل، وقطع البغداديّ الناقص، وقطع الثلث، وقطع الثلثين من الورق المصريّ (المصلوح)، وقطعُ الشامي الكاملُ، والقطع الصغير، وقطع العادة من الشاميّن، وقطع العادة من المصري، والقطع المَنصوريّ، وقطع النصف، وقطع نصف الحمويّ، وقطع ورق الطير، والقوني التبريزيّ، والكاغد الفاسي، والكاغد الهنديّ، والكاغد الفرنجي، والمُحَيّر، والنظام شاهيّ، والهَتّائيّ، والهنديّ، والورق (دولت آبادي)، والورق الأصفهاني، والورق الجعفري، والورق الخراسانيّ، والورق السليمانيّ، والورق الشاطبي، والورق الصينيّ، والورق الطاهريّ، والورق الطلحي، والورق المِصْريّ، والورق النوحي، والورق اليمني، والورق الإسطانبولي، والتهامي، والجعفري، والجيهاني، والورق الحسني، والورق الخيزراني، والورق الدَّري، والوزيري، والوزيري الصغير، والوزيري الكبير، والمعضدي، والإبطي، والمصلائي، والحمائلي، ونصف الربعي، والرحلي الصغير، والرحلي، والرحلي الكبير، والخشتي، والخشتي القصيف.

وقد ذُكرت مصادر هذه الأنواع في المباحث التالية.

- أفضل الورق:

أحسن الورق ما كان ناصع البياض صقيلاً، متناسب الأطراف، صبوراً على مرّ الزمان، وأعلى أجناس الورق – كما يقول القلقشنديُّ – **البغداديَّ**: وهو ورق ثخين مع ليونة ورِقّة حاشية وتناسب أجزاء، قال: وقَطْعه وافر جداً، ولا يكتب فيه في الغالب إلا المصاحف الشريفة، وربما استعمله كُتّاب الإنشاء في المكاتبات.

ودونه في الرتبة: **الشاميّ**، وهو على نوعين: نوع يعرف **بالحَمَويّ**، وهو دون القطع البغداديّ، ودونه في القدر وهو المعروف **بالشاميّ**، وهو دون القطع الحَمَويّ.

ودونهما في الرتبة: **الورق المِصْريّ**؛ وهو أيضاً على قطعين: **المَنصوريّ**، وقطع **العادة**، والمنصوري أكبر قطعاً. وقلَّما يُصقل وجهاه جميعاً.

أما **العادة** فإنّ ما يصقل وجهاه، ويسمى في عُرف الورّاقين: **المصلوح**.

وغيره عندهم على رتبتين: عال ووسط، وفيه صِنفٌ يعرف **بالفوّي** صغير القطع، خشن غليظ خفيف الغرف، لا يُنتفع به في الكتابة يُتخذ للحلوى والعِطر ونحو ذلك.

وإنما نبهت على ذلك وإن كان واضحاً لأمرين:

أحدهما: ألا نُخلي كتابنا من بيان الورق الذي هو أحد أركان الكتابة.

الثاني: أنه قد ينتقل الكتاب إلى إقليم لا يعرف فيه تفاصيل أمر الورق المصري كما لا يعرف المِصريُّون ورق غير مصر مَعرِفتهم بورق مصر، فيقع الاطلاع على ذلك لمن أراده.

ودون ذلك **ورق أهل الغرب والفرنجة** فهو رديء جداً، سريع البِلى، قليل المكث[١].

ويبدو أنّ من الفقهاء مَنْ تكلم في طهارة «**الورق الرومي**» المصنوع في بلاد الفرنجة؛ فقد ذكر المقّري في «نفح الطيب» في ترجمة ابن مرزوق الحفيد: أبي عبد الله محمد بن مرزوق الشهير بالحفيد: كتاباً له أسماه: «الدليل المومي في ترجيح طهارة الكاغد الروميّ»[٢].

---

(١) صبح الأعشى ٤٧٦/٢-٤٧٧.

(٢) نفح الطيب، المقري ٤٢٩/٥.

وله «تقرير الدليل الواضح المعلوم على جواز النسخ في كاغد الروم»؛ ضمّنها أبو العباس الونشريسي كتابه «المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى إفريقيّة والأندلس والمغرب»[١].

لكن كما يبدو من كلام القلقشندي أنّه لم يكن على اطّلاع بأنواع الورق الأخرى، التي ربما فاقت الأنواع التي ذكرها، وكان منشؤها بلاد فارس وما وراءها.

واشتهر «**الورق الشاطبي**»، فقد قال ياقوت في «**معجم البلدان**» في ذكر مدينة «شاطبة» الأندلسية: «شاطبة: ...يُعمل الكاغد الجيّد فيها ويحمل منها إلى سائر بلاد الأندلس».

والظاهر أنّ **بلاد الأندلس وما إليها** لم تعرف ورق البَرديّ، حيث لا تُعرف إشارة لذلك في المصادر المعروفة كما يقول المَنُّونيّ[٢]؛ لذلك فإنّ كتبهم كُتبت على القرطاس.

وإذا أخذنا **بلاد فارس وما وراءها** فإنّنا نجد أنّ أجود الورق:

السمرقنديّ؛ ويطلق عليه (**الورق البخاري**).

والثاني: **الورق (دولت آبادي)**؛ مكان يصنع في الهند في مدينتي أحمد آباد وحيدر آباد، ويُصنع هذا الورق من مادة الحرير، ولونُه أبيض مثل لون السكّر، ويذكر بعضُ الباحثين أنّ هذا النوع من الورق استُخدم بكثرة في مصر وبلاد الرافدين حتى القرن الحادي عشر الميلادي.

والثالث: **الهَتّائي**: كان يكتب عليه بسهولة إلا أنه لم يستخدم بعد ذلك لأنه هش ويتكسّر مع الزمن.

والرابع: **العادل شاهي**؛ وهو الورق المستخدم في مطلع القرن السابع عشر.

---

(١) المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى إفريقيّة والأندلس والمغرب ١/٧٥-١٠٧.

(٢) قبس من عطاء المخطوط العربي، محمد المَنُّونيّ، ٢/٦٦٦.

والخامس: الحريري السمرقنديّ: (الحريري البخاري).

والسادس: السلطانيّ السمرقنديّ؛ كان يصنع في سمرقند من مادة الحرير، وورق سمرقند يوصف بأنه ورق أسود سميك، ولكنّه سليم وقوي، وتعرف هذه الأوراق عند الخطاطين بأنّها (ورق بخاري)، وتوجد ثقوب كثيرة على سطح هذا الورق، وكأنها فتحت بإبرة ثم سُدَّت.

والسابع: الهنديّ.

والثامن: النظام شاهيّ.

والتاسع: القاسميّ.

والعاشر: الحريري الهنديّ.

والحادي عشر: القوني التبريزيّ؛ ذو اللون السُّكريّ، صناعته خاصة بأهل تبريز.

والثاني عشر: المُحيّر، وهو سكّري اللون أيضاً[١].

كما انتشرت في أصفهان صناعة الورق، ويمتاز ورقها بخفّته ورقته.

وعُرف «**الورق الخراسانيّ**»؛ قال ابن العماد: في ترجمة أبي عبد الله الصوري: «وكان دقيق الخط يكتب ثمانين سطراً في ثُمُن الكاغد الخراساني»[٢].

قال النديم في الفهرست:« يقال: أول من كتب آدمُ على الطين، ثم كتبت الأمم بعد ذلك برهة من الزمان في النحاس والحجارة للخلود، هذا قبل الطوفان، وكتبوا في الخشب وورق الشجر للحاجة في الوقت، وكتبوا في

---

(١) صنعتنا الخطية: تاريخها – لوازمها – وأدواتها – نماذجها. تأليف محيي الدين سرين، ترجمة مصطفى حمزة، دمشق: دار التقدم للطباعة والنشر، ص ١٤٥.

(٢) شذرات الذهب ١٨٥/٥، لابن العماد، حوادث ٤٤١.

التوز»[1] الذي يعلا به القسي، أيضاً للخلود .. ثم دبغت الجلود، فكتب الناس فيها وكتب أهل مصر في **القرطاس المصري**[2]، ويعمل من قصب البردى، وقيل: أول من عمله يوسف النبي عليه السلام.

والروم تكتب في الحرير الأبيض، والرق وغيره، وفي الطومار المصري، وفي الفلجان، وهو جلود الحمير الوحشية.

وكانت الفرس تكتب في جلود الجواميس، والبقر، والغنم.

والعرب تكتب في أكتاف الإبل، واللخاف، وهي الحجارة الرقاق البيض، وفي العُسُب: عسب النخل.

والصين في **الورق الصينيّ**، ويعمل من الحشيش، وهو أكثر ارتفاع البلد.

والهند في النحاس والحجار وفي الحرير الأبيض.

فأما **الورق الخراساني** فيعمل من الكتان، ويقال: «إنه حدث في أيام بني أمية، وقيل: في الدولة العباسية، وقيل: إنه قديم العمل، وقيل: إنه حديث، وقيل: إنّ صنّاعاً من الصين عملوه بخراسان على مثال الورق الصينيّ، فأما أنواعه: السليماني، الطلحي، النوحي، الفرعوني، الجعفري، الطاهري، أقام الناس ببغداد سنين لا يكتبون إلا في الطروس، لأن الدواوين نهبت في أيام محمد بن زبيدة، وكانت في جلود، فكانت تمحا ويكتب فيها، قال: وكانت الكتب في جلود النورة وهي شديدة الجفاف ثم كانت الدباغة الكوفيّة تدبغ بالتمر وفيها لين»[3].

---

(١) التوز : لحاء شجر الخدنك ؛ وكان ملوك الفرس من عنايتهم بصيانة العلوم وحرصهم على بقائها على وجه الدهر وإشفاقهم عليها من أحداث الجو وآفات الأرض أن اختاروها لأنها أصبرها على الأحداث وأبقاها على الدهر وأبعدها من التعفّن والدروس، وبهم اقتدى أهل الهند والصين، ومن يليهم من الأمم في ذلك؛ «الفهرست» للنديم، ص٣٣٤.

(٢) القرطاس المصري: البردي.

(٣) الفهرست، النديم، ٢٢-٢٣.

وأمّا نسبة الأوراق فهي:

١- الورق السليماني؛ نسبة إلى سليمان بن رشيد؛ ناظر بيت المال بخراسان.

٢- الورق الجعفري؛ نسبة إلى جعفر بن يحيى البرمكي.

٣- الورق الطاهري؛ نسبة إلى آل طاهر، حكام خراسان.

٤- الورق النوحي؛ نسبة إلى نوح بن نصر الساماني[١].

وفي بغداد في محلّة دار القزّ؛ قال ياقوت في «معجم البلدان»: «دار القز: ... فيها يُعمل اليوم الكاغد».

وقد ذكرنا أنواعاً للكاغد أيضاً في فقرة (العلامات المائية) مثل: الكاغد الهنديّ، والكاغد المصريّ، والكواغد الفرنجيّة، والكواغد الشاميّة، والورق اليمنيّ، والكاغد الفاسيّ.

- مقادير قطع الورق في العصر الأمويّ والعباسيّ والدولة الفاطميّة:

قال القلقشنديّ: «قد ذكر محمد بن عمر المدائني في كتاب (القلم والدواة) أن الخُلفاء لم تزل تستعمل القراطيس امتيازاً لها على غيرها من عهد معاوية بن أبي سفيان.

وذاك أنه يكتب للخلفاء في قرطاس من ثُلثي طومار، وإلى الأمراء من نصف طومار، وإلى العُمَّال والكُتَّاب من ثُلُثٍ، وإلى التُّجَّار وأشباههم من رُبع، وإلى الحُسَّاب والمُسَّاح من سدس، فهذه مقادير لقطع الورق في القديم: وهي الثلثان والنصف والثلثُ والربعُ والسُّدس، ومنها استُخرجت المقادير الآتي ذكرها.

---

(١) المخطوط العربي وشيء من قضاياه، عبد العزيز بن محمد المسفر، ٢٩.

ثم المراد بالطُّومار الورقةُ الكاملة، وهي المعبَّر عنها في زماننا بالفرخة، والظاهرُ أنه أراد القَطع البغداديّ لأنه الذي يحتمل هذه المقادير، بخلاف الشاميّ، ولا سيما وبغدادُ إذ ذاك دارُ الخلافة، فلا يحسن أن يقدِّر بغير ورقها مع اشتماله على كمال المحاسن».

قال محمد طاهر المكي الخطاط : «ابتداء ظهور الورق أيام معاوية رضي الله تعالى عنه ثم كثر اشتغال العرب بصنعه في زمن الرشيد فكان حجم الورق غير حجمه الآن وكانت الورقة الكبيرة التي لم يُقطع منها شيء تُسمّى بالطومار، ووصلت صناعة الورق في أواسط القرن الثامن للميلاد إلى سمرقند، ثم إلى بلاد فارس، ثم إلى بغداد، وفي القرن العاشر للميلاد وصلت إلى الأوربيين»(١).

وذكر المكّي أنواع الطومار ومقاساته فقال: كان المعروف من الطومار في الدولة **العباسية والدولة الفاطمية** خمسة أنواع:

الطومار البغداديّ، وعرضه ذراع مصري واحد بالذراع المعروف بالبلدي.

والطومار الحَمَوِيّ، وهو دون قطع البغدادي بقليل.

والطومار الشاميّ المعتاد، وهو دون قطع الحموي بقليل.

والطومار المصريّ، وهو دون قطع الشامي بقليل.

والطومار المغربيّ، وهو دون القطع المصري(٢).

- مقادير قطع الورق المستعمل في العصر المملوكي:

١ - مقادير الورق المستعمل بديوان الإنشاء بالأبواب السلطانية بالديار المصرية:

---

(١) تاريخ الخط العربي وآدابه، محمد طاهر المكي، ص ٩٢.

(٢) تاريخ الخط العربي وآدابه، محمد طاهر المكي، ص ٩٢.

المقدار الأوّل – قطع البغدادي الكامل، وعَرضُ درجه عرضُ البغدادي بكماله: وهو ذراعٌ واحد بذراع القُماش المِصريّ؛ وطولُ كلِّ وصل من الدَّرج[1] المذكور ذراعٌ ونصفٌ بالذراع المذكور، وفيه كانت تكتب عهودُ الخلفاء وبيعاتُهم.

وفيه تكتب الآن عُهودُ أكابر الملوك، والمكاتبات إلى الطبقة العُليا من الملوك، كأكابر القانات من ملوك الشرق.

المقدار الثاني: قطع البغداديّ الناقص، وعرض درجه دون عرض البغدادي الكامل بأربعة أصابع مطبوقةً، وفيه يكتب للطبقة الثانية من الملوك، وربما كُتِب فيه للطبقة العليا لإعواز البغداديّ الكامل.

المقدار الثالث: قطع الثلثين من الورق المصريّ، والمراد به ثُلثا الطُّومار من كامل **المنصوريّ**، وعرض درجه ثُلثا ذراع القُماش المِصري أيضاً.

وفيه تكتب مناشيرُ الأمراء المقدّمين، وتقاليد النُّواب والوزراء وأكابر القُضاة ومن في معناهم، ولم تجر العادة بكتابة مكاتبةٍ عن الأبواب السلطانية فيه.

المقدار الرابع: قطع النصف، والمراد به قطع النِّصف من الطُّومار المنصوريّ؛ وعرضُ درجه نصفُ ذراع بالذراع المذكور، وفيه تكتب مناشيرُ الأمراء الطَّبلخاناه، ومراسيم الطبقة الثانية من النوّاب، والمكاتبات إلى الطبقة الثانية من الملوك.

المقدار الخامس: قطع الثلث، والمراد به ثلثُ القَطع المنصوريّ؛ وعرضُ درجه ثُلث ذراع بالذراع المذكور، وفيه تُكتب مناشير أمراء العشرات، ومراسيمُ صغار النُّواب، والمكاتبات إلى الطبقة الرابعة من الملوك.

المقدار السادس: القطع المعروف بالمنصوريّ، وعرضه تقدير رُبع ذراع بالذراع المذكور، وفيه تكتب مناشيرُ المماليك السلطانية ومقدَّمي الحلقة،

---

(١) الدَّرْج: طبق الورق أو القرطاس؛ معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، ص ٥٣.

ومناشير عشرات التُّركمان ببعض المماليك الشامية، وبعضُ التواقيع وما في معنى ذلك.

المقدار السابع: القطع الصغير، ويقال فيه قطع العادة، وعرض درجه تقدير سُدس ذراع بالذراع المذكور، وفيه تكتب عامة المكاتبات لأهل المملكة وحُكَّامها،

وبعضُ التواقيع والمراسيم الصِّغار، والمكاتبات إلى حُكام البلاد بالممالك، وما يجري هذا المجرى، وقد كان هذا القطعُ والذي قبله في أوّل الدَّولة التركية طولُ كلِّ وصل منه شبران وأربعةُ أصابع مطبوقةً فما حول ذلك.

المقدار الثامن: قطعُ الشاميّ الكامل، وعرض درجه عرضُ الطُّومار الشاميّ في طوله؛ وهو قليل الاستعمال بالدِّيوان، إلا أنه ربما كُتب فيه بعض المكاتبات، كما كتب فيه عن الأشرف شعبانَ بن حُسين لوالدته حين سافرت إلى الحجاز الشريف.

المقدار التاسع: القطع الصغير، وهو في عرض ثلاثة أصابع مطبوقة من الورق المعروف بورق الطَّير، وهو صِنف من الورق الشاميّ رقيقٌ للغاية، وفيه تُكتب ملطّفات الكُتب وبطائق الحمام.

٢ - مقادير الورق المستعملة بدواوين الإنشاء بالممالك الشامية: دِمشقَ، وحَلبَ، وطرابُلس، وحماةَ، وصَفدَ، والكَرك، في المُكاتبات والولايات الصادرة عن النواب بالمماليك:

المقدار الأوّل: قطعُ الشاميّ الكاملُ، وهو الذي يكون عرضه عَرض الطُّومار الشامي الكامِل في طوله على ما تقدّم فيه، وفيه يكتب عن النوَّاب لأعلى الطبقات من أربَاب التّواقيع والمراسيم ليس إلا.

المقدار الثاني: قطع نصف الحمويّ، وعرض درجه عرض نصف الطُّومار الحموي، وطوله بطول الطُّومار، وفيه يُكتب للطبقة الثانية من أرباب التواقيع والمَراسيم الصادرة عن النواب.

المقدار الثالث: قطع العادة من الشاميّ، وعرض درجه سدُسُ ذراع بذراع القماش المِصري في طول الطُّومار أو دونه، وفيه يُكتب للطبقة الثالثة من أرباب التواقيع والمراسيم الصادرة عن النُّواب وعامّة المكاتبات الصادرة عن النواب إلى السلطان فمن دونه من أهل المملكة وغيرهم، إلا أن نائب الشام ونائب الكرك قد جرت عادتُهما بصدُور المكاتبات عنهما في الورق الأحمر دُونَ غيرهما من النواب.

المقدار الرابع: قطع ورق الطير، المقدَّم ذكره في آخر المقادير المستعملة بالأبواب السلطانية بالديار المصرية، وفيه تُكتب الملطَّفاتُ والبطائقُ على ما تقدّم.

قلت: هذه مقادير قطع الورق بالديار المصرية والبلاد الشاميّة.

أما غير مملكة الديار المصرية من الممالك، فالحالُ فيها يختلفُ في مقادير الورق المستعمل بدواوينها.

فأما بلاد المشرق فعلى نحو المقادير المتقدِّمة، وأمّا بلاد المغرب والسُّودان وبلاد الفرنج، فعادةُ كتابتهم في طومارٍ واحد، يزيدُ طولُه على عرضه قليلاً، ما بين صغير وكبير بحسبِ ما يقتضيه حال المكتوب.

٣- مقادير قطع الورق الذي تَجري فيه مكاتباتُ أعيان الدَّولة من الأمراء والوزراء وغيرهم بالديار المصرية والبلاد الشامية:

وهو **قطع العادة من البلديّ** بالديار المصرية، ومن **الشامي** بالبلاد الشامية.

- مقادير قطع الورق بحسب استخدامها في العصر المملوكي:

تعارفت دواوين الإنشاء في هذا العصر على اعتماد قطع للورق وما يُناسبها من الأقلام حسب استخدامها في هذا العصر؛ وهي:

١ - القطع الكامل بقلم الطومار يُكتب فيه للعهود.

٢ - قطع الثلثين وقطع النصف بقلم الثلث الكبير يُكتب فيه للتقاليد.

٣ - قطع النصف وقلم الثلث الخفيف يُكتب فيه للتفاويض وكبار التواقيع والمراسيم، ولذوي التقاليد من أمراء العرب ؛ مثل أمير مكة المشرّفة، وأمير المدينة الألشريفة، وأمير آل فضل من عرب الشام[١].

٤ - قطع الثلث وقلم التوقيعات لما دون ذلك من التواقيع والمراسيم .

٥ - قطع العادة وقلم الرِّقاع لما دون م اسبق؛ كأن يُكتب بها لأرباب السيوف بالولايات الصغيرة ونظر الأوقاف ونحوه[٢].

- مقادير البياض الواقع في أوّل الدرج[٣]، وحاشيته وبُعد ما بين السُّطور في الكتابة في العصر المملوكي:

قال القلقشندي: «أما **مقدار البياض قبل البسملة**، فيختلف في السلطانيات باختلاف قطع الورق، **فكلَّما عظم الورق، كان البياض فيه أكثر**: فقطع البغداديّ يترك فيه ستة أوصالٍ بياضاً، وتكتب البسملة في أوّل السابع؛ وقطعُ الثلثين يترك فيه خمسةُ أوصال؛ وقطعُ النصف يترك فيه أربعةُ أوصال؛ وقطعُ الثلث يُترك فيه ثلاثة أوصال؛ وقطعُ المنصوريّ والعادة تارة يترك فيه ثلاثة أوصال، وتارة يترك فيه وصلان، بحسب ما تقتضيه الحالُ».

وقطع الشامي الكامل في معنى قطع الثلث.

وقطع نصف الحموي و[قطع] العادة من الشاميّ في معنى القطع المنصوريّ والعادة في البلديّ.

---

(١) صبح الأعشى، القلقشندي، ١٠٧/١٣.

(٢) التعريف بالمصطلح الشريف، ابن فضل الله العمري، ص ١٢٦، وصـبح الأعـشى، القلقشندي، ١٠٧/١٣ وما بعدها.

(٣) تم تعريف الدَّرج في فقرة: **مقادير قطع الورق المستعمل في العصر المملوكي.**

وربما اجتهد الكاتب في زيادة بعض الأوصال ونُقصانها بحسب ما تقتضيه الحال، وفي المكاتبات الصادرة عن سائر أرباب الدولة مصراً وشاماً يُترك في جميعها قبل البسملة وصلٌ واحدٌ فقط، وفي كتابة الأدنى إلى الأعلى يُترك بعضُ وصل.

[حاشيةُ الكتاب]

وأمّا **حاشيةُ الكتاب**، فبحسب اجتهاد الكاتب فيه في السعة والضيق.

وقد رأى القلقشنديّ بعض الكُتَّاب المعتبرين يقدّر حاشية الكاتب بالرُّبع من عرض الدرج، وهو اعتبار حسنٌ لا يكاد يخرج عن القانون.

[بعدُ ما بين السطور]

يختلف **بعدُ ما بين السطور**، باختلاف حال المكتوب واختلاف قطع الورق: ففي السلطانيات كلِّها على اختلاف قطع الورق فيها تكتب البسملة في أول الفصل بعد ما يترك من أوصال البياض في أعلى الدرج بحسب ما تقتضيه الحال؛ ثم يكتب تحت البسملة سطرٌ ملاصق لها بحسب ما يقتضيه وضعُ القلم المكتوب به في القرب والبعد، بحسب الدِّقة والغِلظ؛ ثم يكتب السطر الثاني في آخر الوصل الذي كتبت البسملة في أوله، بحيث يبقى من الوصل ثلاثة أصابع مطبوقة أو نحوها في القطع الكبير، وقدر إصبعين في القطع الصغير، وما بينهما بحسبه.

وقد قدر صاحب (موادّ البيان) البياض الباقي بين السطر الأول والثاني أيضاً.

وهذا إنما يُقارب في القطع الكبير، وقد ذكر ذلك ابن شيث في (معالم الكتابة).

وكان في آخر الدولة الأيُّوبية فيما يظنُّ القلقشنديّ – أن مقدار ما بين كلِّ سطرين يكون ثلاثة أصابع أو أربعة أصابع، وربما وقع التفاوت في القطع الصغير بحسب الحال حتى يكون في التواقيع التي على ظهور القصص

ونحوها بين كل سطرين بعد بيت العلامة قدر إصبعين؛ وربما تواصلت الأسطر كما في الملطفات ونحوها.

أما ما يكتب عن النواب من الولايات والمكاتبات من سائر أعيان الدولة، فدون السلطانيات في مقدار خُلوّ موضع العلامة، وهو ما بين قدر خمس أصابع مطبوقة ونحوها؛ وقدرُ بُعد السطور فيما بعد بيت العلامة من قدر إصبعين إلى ما دونهما.

- مقادير قطع الورق المعروفة في بلاد فارس:

عُرفت في بلاد فارس مقادير لقطع الورق، نجدها مبثوثة في فهارس المخطوطات الإيرانيّة، وقد قدّر الأستاذ حسين علي محفوظ مقاساتها بالنظام المتري، وهي[١]:

١ - المعضدي ٢×٣ سم.

٢ - الإبطي ٤×٦سم.

٣ - المصلائي ٧×١٢ سم.

٤ - الحمائلي أعرض من المصلائي

٥ - نصف الربعي ١٠×١٨ سم.

٦ - الوزيري الصغيري ١٤×٢٢ سم.

٧ - الوزيري ١٦×٢٤ سم.

٨ - الوزيري الكبير ٢٠×٣٠ سم.

٩ - السلطاني ٣٠×٤٠سم.

١٠ - الرحلي الصغير ٢٥×٤٠ سم.

١١ - الرحلي ٣٠×٥٠ سم.

---

(١) علم المخطوطات، حسين علي محفوظ، مجلة المورد، مج٥، ع١، ص ١٤٥.

١٢- الرحلي الكبير ٣٥×٦٠ سم.

١٣- الخشتي ١٧×٢١ سم.

١٤- الخشتي القصيف ١٤×٢١ سم.

- المقادير الشائعة لقطع الورق:

وهي مقادير تنطلق من تسمية الورق بحسب طي فرخة الورق (الطلحية) ؛ ذلك أنّ صيغة الطي المؤدّية لصنع ملازم الكتاب، أي الطريقة التي تُطوى بها الصحيفة عدداً من الطيّات الثنائية لكي تشكّل ملزمة. فإذا طويت فرخة المنطلق مرة واحدة إلى اثنتين فإنّها تُنتج صحائف مزدوجة في حجم يُسمى بـــ «**قطع النصف**»، وإذا طويت مرتين إلى اثنتين (أو إلى أربع) فإنها تحدث صحائف مزدوجة بـــ «**قطع الربع**»، وإذا طويت ثلاث مرات إلى اثنتين (أو إلى ثمانية) فإنّها تحدث صحائف مزدوجة بـــ «**قطع الثمن**»[(١)].

(١) مدخل إلى علم المخطوط، جاك لومير، ترجمة مصطفى طوبي، ص٧٣.

الباب العاشر

في العلامات المائية

- قيمة العلامات المائية في تحديد التواريخ في القرن التاسع الهجريّ (الخامس عشر الميلادي) وما بعده


الهيئة العامة
السورية للكتاب

تعدّ العلامات المائية من التقنيات المتأخرة التي استعملت في صناعة الورق، فانتشرت في المخطوطات التي كتبت في وقت متأخر نسبياً فضلاً عن المطبوعات، ذلك أنّ المسلمين قد أدخلوا صناعة الورق إلى الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي، وأنشئ في عام (١٢٧٦م) أول طاحون للورق.

كانت هذه الطواحين تسير بقوة اندفاع التيار المائي، وذلك بجعل العجلة المندفعة بقوة التيار المائي تحرك بضعة مطارق ثقيلة، تفتت المواد الأولية كالأقمشة البالية والخرق القطنية والحبال وغيرها، حتى تحوّلها إلى محلول رائق هو عجينة الورق، وكانت هذه العجينة توضع بعد ذلك في وعاء، ثم تغمس في شبكة على هيئة إطار خشبي مشدود به أسلاك من النحاس الأصفر، ثم ترفع الشبكة بعد أن تتعلق بها بعض العجينة الورقية، ثم تجفف هذه الطبقة وتتحول بذلك إلى ورقة من ورق الكتابة، ثم يجفّف الماء، وذلك بضغط هذه الأوراق بين طبقات الجوخ، تطلى بعد هذا بطبقة من الصمغ الخفيف لكي يكتسب الورق صلابة كافية من الكتابة عليه.

كانت أسلاك النحاس الأصفر المشدود إلى الإطار المذكور آنفاً تطبع على الورق خطوطاً يمكن رؤيتها بوضوح، إذا ما وضعت قبالة الضوء.

وما لبثت أن طرأت فكرة إضاءة بعض الأسلاك بحيث تكون شكلاً هو العلامة المائية التي حوت أحياناً الحروف الأولى أو اسم الصانع.

وأقدم علامة مائية معروفة في هذا النوع، ترجع إلى عام (٦٨١هـ=١٢٨٢م)، غير أنّ هذه العلامات قد ظلت حتى القرن التالي غير مهذبة، ثم بدأ رسمها يتحسّن بعد ذلك، ويرى الدكتور قاسم السامرائي[1] أنّ

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، قاسم السامرائي، ص ٢٩٥.

ظهورها كان أولاً في الكاغد الشامي وليس في مصنع فابريانو بإيطاليا كما نقل الدكتور محمد ماهر حمادة[1]، وقد استخدمت في إحداث هذه الأشكال صور الأزهار والحيوانات كالطيور والأسماك مثلاً، وكثيراً ما نجد صوراً عديدة لرأس ثور، وكان هذا رمزاً لنقابة الورّاقين.

أمّا في هولندة فقد استعملوا عدّة علامات؛ منها خلية النحل، وفي إنكلترا اتخذوا صورة قلنسوة المجنون شعاراً لعلاقتهم التي أخذ عنها الاصطلاح المعروف الآن باسم Foolscap. وقد ظلّ الكثير من هذه العلامات إلى يومنا هذا، وهي تستعمل في الدلالة على أحجام معينة في الورق كحجم (الفولسكاب) مثلاً.

ومن أوربة انتشر بعد ذلك استعمال العلامات المائية إلى الشرق الذي أخذت عنه أوربة صناعة الورق[2].

ولمّا كان انتشارها واسعاً في الورق الأوربي كانت معياراً للتمييز بين الورق العربي والورق الأوربي.

ومن الأمثلة المتقدّمة على استخدام العلامات المائية في الشرق ظهورها في كتاب (التوضيح لشرح الجامع الصحيح) لابن الملقّن، المتوفى سنة (٨٠٤) هـ، وهي مكتوبة على ورق حَمَوِيّ تظهر فيه الخطوط المائية الثنائية الضيّقة الأبعاد، وهي محفوظة في مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض برقم (٣١٢) [3].

يقول الأستاذ الدكتور قاسم السامرائي[4]:

---

(١) في كتابه (الكتاب العربي مخطوطاً ومطبوعاً).

(٢) إسفندال: (تاريخ الكتاب من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر) ترجمة محمد صلاح حلمي، القاهرة: المؤسسة القومية للنشر والتوزيع، ص ٧٩.

(٣) في كتابه (علم الاكتناه العربي الإسلامي)، ص ٢٩٥.

(٤) في كتابه (علم الاكتناه العربي الإسلامي)، ص ٢٩٢-٢٩٣.

١ - إنّ بعض **الكواغد الشامية** التي كانت تصنع في طرابلس وحماة، وربما في غيرهما، تظهر فيها الخطوط المائية البدائية الثنائية أو الثلاثية المتقاربة المسافات، ولا تظهر هذه الخطوط في الورق البغدادي أو الأندلسي أو المغربي أو اليمني والفارسيّ، وقد بدأت هذه الخطوط بالظهور فيها في حدود سنة (٧٢٠) للهجرة.

٢ - أما **الكواغد الفرنجية** فإنّ معرفة مصادر صناعتها أسهل بكثير من معرفة أصول الكواغد المشرقية أو المغربية أو الأندلسية أو اليمنية، لأنّها تتميّز بالخطوط المائيّة المتوازية والعلامات التجارية المائية التي يمكن البحث عنها في الكتب الخاصة بالعلامات المائية المنشورة التي تحتوي على صور مؤرّخة واضحة، تمكّن المفهرس من معرفة تاريخ صنعها ومكان صنعها، وهناك أنواع عديدة، منها الأبيض الخشن، ومنها الأبيض المسقي، ومنها الأسمر الخشن وهو من أسوأ أنواعها، والخشن المسقي، والمقصود بالمسقي: الورق المطلي بالنشا أو الصمغ الخفيف، أو نوع من الجيلاتين لمنع انتشار الحبر.

٣ - **الكاغد المصري** المصنوع من ثُفْلِ قصب السكّر يمكن معرفته من لونه الذي يميل إلى الخضرة الخفيفة الداكنة المكمودة، وهو في الغالب خالٍ من أية خطوط متوازية أو أية علامات مائية، أما إذا كان يميل إلى الصفرة الداكنة فهو مصنوع من الحلفاء والتبن وخشب نبات القطن، ويمكن معرفة الكاغد الذي كانت تنتجه الكاغد خانة المصرية من العلامات المائية فيه.

٤ - **الكاغد الهنديّ** عموماً يميل لونه إلى الاسمرار الداكن لأنه مصنوع من نبات الجوت [الخيش] والخشب والحلفاء والخيزران، وهو متماسك الجرم، وغالباً ما يكون مصقولاً، وبعضه مصنوع من الخشب وحده، ولذلك يتقصف بسهولة ويتكسر، وتظهر في بعضه الخطوط المائية والعلامات المائية التجارية، وبعضه لا يحملهما، وغالباً ما يكون خشناً.

٥- ويتميز **ورق أصفهان** بانتظام سطحه وخفة جرمه وسقيه إما بزلال البيض أو بالنشا أو بالصمغ الخفيف جداً، أو بهما معاً، وهو خالٍ غالباً من الخطوط المائية أو العلامة المائية.

٦- ويتميز **الورق اليمنيّ** بسعة حجم الورقة وخاصة في الكواغد الصنعائية المصنوعة بعد نهاية القرن الثامن للهجرة، وباختلاف ثخانة وخفة سطحه، وهو غالباً ما يكون مصنوعاً من القنب والكتان أو من القطن والكتان أو قد يدخل الجوت في صناعته فيكون لونه غامقاً كَدِرَاً، ويتميز سطحه ببياضه وسقيه بالنشا وصقله الذي تظهر آثاره للعين بسهولة، ولا تظهر فيه أية خطوط أو علامة مائية.

٧- أما **الكاغد الفاسيّ** فهو أنواع عديدة؛ منها ما هو رديء الصنع، أسمر اللون داكن، خشن يتقصف بسرعة، طُبعت عليه أغلب النصوص الفاسية الحجرية، ومنها ما هو ناعم الملمس، فيه طراوة ولين فلا يتكسر بسهولة، وكلها مصنوعة من الخشب والحلفاء والتبن، وفي بعضه ثخانة خفيفة، وأجزاؤه متناسقة، ولونه يميل إلى الاسمرار الداكن المكمود لتأثير لون الماء الكدر الذي استعمل في تنظيف الجير من العجينة، وجميع الكواغد الفاسيّة خالية من أية خطوط أو علامة مائية، وأجود أنواعها ما لو عرضته على ضوء المصباح ونظرت من خلال العدسة المكبرة إلى سطح الورقة لرأيت فيها ذرات كثيرة جداً تلتمع على سطحها، وهي إمّا ذرات التبن اللمَّاعة مع ذرات الصمغ العربي، أو قد تكون ذرات الرمل المتطاير الذي تساقط على الكواغد، وهي بعد طرية فالتصق بها قبل جفافها.

وقد فصَّل الأستاذ الدكتور شعبان عبد العزيز خليفة[١] القول في العلامات المائية، والمصادر التي يرجع إليها الببليوغرافيون في ذلك، فقال:

---

(١) في كتابه: (الببليوجرافيا أو علم الكتاب: دراسة في أصول النظرية الببليوجرافية وتطبيقاتها: النظرية الخاصة) ص ٥١٢، وقد صدر عن الدار المصرية اللبنانية في القاهرة، الطبعة الأولى سنة (١٤١٧هـ = ١٩٩٧م).

«كانت هذه العلامات تدلّ على المصنع الذي خرجت منه. ولأنّ هذه العلامات لم تكن تصويراً وإنّما كانت يدوية فإنّه حتى داخل المصنع الواحد والعلامة الواحدة لم تكن لتتشابه، وكان من الممكن أن يستعمل المصنع الواحد أكثر من علامة في السنة الواحدة وعلى مدار السنين، وداخل تصميم العلامة الواحدة في القالب الواحد، مع كثرة الاستخدام، كانت العلامة تتآكل ومن ثمّ تعطى أشكالاً متفاوتة مع مرور الوقت، وكان لابدّ من إصلاحها أو استبدالها. وكما أشار آلان إستفنسون كان من الممكن أن تتزحزح العلامة قليلاً من موضعها في القالب، ومن هذا المنطلق نظرياً على الأقل، يمكن أن تشير العلامة إلى مصنع بعينه ووضع العلامة على الفرخ يمكن أن يساعد على تحديد حالة القالب المصنوع فيه».

ورغم كل محاولات تسجيل العلامات المائية وتتبعها كما سنرى بعد قليل إلا أنّنا لسوء الحظ لم نستطع تسجيل جميع العلامات من نشأتها حتى اليوم.

ومن المشاكل التي تعترضنا عند تسجيل العلامات الموجودة في الكتب والوثائق التشابه الشديد بين كثير من العلامات، ومن ثم فإنّ النقل اليدوي لها لا ينجح في نقلها بالدقة التي تميز بينها، كما أنّ كثيراً من العلامات الآن يغطيها الحبر الكثيف للطباعة.

كما أنّ وضعها داخل الكتاب قد يمثّل مشكلة أخرى في نقلها، وخاصة عندما تختبئ تحت كعب الكتاب، وكما أشرت فقد سعى العلماء إلى إيجاد حلٍّ لتلك المشاكل، وفعلاً توصّلوا في السنوات الأخيرة إلى طريقة لنقل العلامة طبق الأصل، مهما كان عليها من أحبار، وذلك باستخدام التصوير بالراديو، المعروف باسم «بيتا راديوجرافيا» beta-radiography.

فالورق المطلوب رفع العلامة من عليه يوضع بين فرخ من مادة البيرسبكس مع كربون (١٤) وفرخ فيلمي، ويترك لبضعة ساعات فتنطبع العلامة دون النص على الفيلم مهما كانت كثافة الحبر على الورقة.

ولقد لعبت العلامة المائية دوراً هاماً بمثابة دليل مادي في الكشف عن بعض المشاكل الببليوغرافية في العقود الأخيرة وكما يقول روى ستوكس: هذا الدليل على قدر كبير من الثقة رغم أن بعض الببليوغرافيين قد يختلفون معه كما سنرى فيما بعد.

وعلى حدّ كلمات ستوكس لقد كان الاعتقاد دائماً هو أنّ الورق هو المؤرخ (حامل التاريخ) وليس الكتاب فلا يمكن لكتاب ما أن يكتب أو يطبع في تاريخ سابق على تاريخ الورق المكتوب أو المطبوع عليه.

ومن الناحية النظرية فإنّ أيّ كتاب لابدّ أن يكون قد كُتب أو طُبع في تاريخ لاحق على تاريخ صناعة الورق المسجّل عليه الكتاب، وهذه حقيقة لا مراء فيها.

ويستمّر ستوكس في القول بأنّ الوقت بين إنتاج الورق واستخدامه في الكتاب يتراوح بين سنتين وثلاث سنوات في المتوسط وربما أقلّ من ذلك.

وتلعب العلامات المائية دوراً هاماً في تحديد حجم الكتاب ذلك أنّ العلامات المائية كانت توضع عادة في منتصف كلّ نصف من القالب الذي يُصنع فيه الورق أي تظهر في مركز كلّ نصف من نصفي فرخ الورق ومن هنا فلابد أن يكون للعلامة مكان ثابت داخل كلّ حجم من حجوم الكتب، وفي عددٍ من قوالب صناعة الورق لدى بعض المصانع كانت توضع علامة أخرى شبيهة بالعلامة المائية في مركز النصف الثاني من القالب، وقد نتج عن ذلك فرخ ورق به علامة في مركز كلّ من نصفَيْه، إحداهما: هي العلامة المائية، والأخرى تتألف من اسم الصانع وربما التاريخ، وتسمى «علامة الأساس counter mark، والمصطلح الفرنسي للعلامة المائية هو filigrance، وقد أخذ اسم العلم بالإنكليزية من هذه الكلمة الفرنسية وليس من المصطلح الإنكليزي، ومن ثم أطلقوا على دراسة العلامات المائية المصطلح filigranology، والشخص الذي يدرس العلامات المائية يسمونه بالتالي filigranist.

ويشدّنا ذلك بالطبيعة إلى معالجة أهم الأعمال التي حصرت العلامات المائية.

وهي تنقسم بطبيعة الحال إلى قسمين: أعمال عامة تتناول بالحصر والتسجيل العلامات التي انتشرت في فترة زمنية معينة وأعمال متخصصة تتناول أنواعاً محددة من العلامات مثل الحيوانات أو الدروع والرنوك.

والأعمال الخمسة الآتية حسب تواريخ ظهورها تمثل أفضل وأعمق الأعمال التي سعت إلى حصر وتسجيل ووصف العلامات المائية الثلاثة: الثلاثة الأولى منها أعمال عامة والعملان الرابع والخامس أعمال متخصصة.

1-Briquet, charles-mois. Les filigrances: dictionnaire historique des marques du papier des leurs apparition vers 1282 jusqu / en 1600- leipzig: verlag von karl w. Hiersemann, 1907-4 vols. 2nd ed. 1923 (facsimile) 3rd ed 1924 with a supplementary material contributed by a number of scholars and an introduction by Allan Stevenson.

2- Churchill, W.A. Watermarks in Holland, England, France etc. in the xvii and xviii centuries and their interconnection-Amsterdam: menno Hertzberger, 1935.

3- Heawood, Edward. Watermarks mainly of the seventeenth and eighteenth centuries-Hilversum: paper puplications society, 1950.

4- De Bofarull y sans, don Francisco. Heraldic watermarks or la heraldica en la filigrana del papel translated by A.J. Henschel- hilversum: the paper publications society, 1956.

5- De Bofarull y sans, don Francisco. Animals in watermarks / translated by A.J. Henschel and B.A.Oxon-Hilversum: the paper publications society, 1959.

وسوف أتناول بشيء من التفصيل العملين الأول والثاني بوصفهما الأساس الأول في هذا الصدد، وإن كان العمل الأول هو الأشمل والأكمل من نوعه؛ والعمل الثالث في الواقع يكرر العمل الثاني ولا يضيف شيئاً هاماً إليه، والعملان الرابع والخامس متخصّصان في نوع واحد من العلامات التي جاءت يقيناً في العمل الأول والثاني.

ويعد عمل بريكي (Briquet) هو أحسن وأشمل عمل في هذا المجال فقد تمّ في بداية القرن العشرين ويحصر بقدر المستطاع كلّ العلامات المائية منذ

ظهورها في القرن الثالث عشر في إيطاليا وحتى نهاية القرن السادس عشر أي نحو ثلاثة قرون وقد حصر الرجل: (١٦١١٢) علامة يمكن توزيعها على المجموعات الآتية حسب تحليلي لها من داخل المجلّدات الأربعة التي يشمل عليها العمل:

الحمل	agneau pascal	١-٣٦	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢٧
النسر (النصف)	aigle	٦٤	أول ظهورها في اودين ١٣٨٣
النسر ذو الرأس	aiglea unetete	٦٥-٣٤٠	أول ظهورها في باريس ١٣٦٢
العقاب	aile	٣٤١-٣٤٤	أول ظهورها في مونتبليه ١٣٧١
الهلب	ancre	٣٤٥-٥٩٣	أول ظهورها في في فينسيا ١٣٧٦
الملاك	anneau	٥٩٤-٦٨٤	أول ظهورها في باريس ١٣٣١
التميمة	arbalete	٦٨٥-٧٠٠	أول ظهورها في ميلانو ١٤٤٦
قوس السهام	arbalete	٧٠١-٧٧٠	أول ظهورها في اودين ١٣٢٠ إيطاليا
الشجرة	arbre	٧٧١-٧٧٨	أول ظهورها في روما ١٤٨٧
القوس	arc	٧٧٩-٨٣٣	أول ظهورها في جينيز ١٣٣٥
الدروع والرنوك	armoires	٨٣٤-٢٣٦٣	أول ظهورها في سيين ١٣٩٠
الميزان	balance	٢٣٦٤-٢٦٠٨	أول ظهورها في تريفيز ١٣٥٦
البرميل	baril	٢٦٠٩-٢٦١٦	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢٢
البارلك	basilica	٢٦١٧-٢٧٢٦	أول ظهورها في جينيز ١٣٣٥ إيطاليا

البقرة أو الثور	boeuf	٢٨٢٢-٢٧٢٧	أول ظهورها في فينسيا ١٣٧٠
الطافية (البونيه)	bonnet	٢٨٢٧-٢٨٢٣	أول ظهورها في سامسون ١٤٤٣بلجيكا
البوت	botte	٢٨٣٢-٢٨٢٨	أول ظهورها في جرينوبل ١٣٤٣
الجدى	bouc	٢٨٧٢-٢٨٣٣	أول ظهورها في بروفانس ١٣٤٠
البوصلة	boucle	٢٨٧٤-٢٨٧٣	أول ظهورها في كاين ١٤٣٣
آلة الكماشة	brayes	٢٨٧٧-٢٨٧٥	أول ظهورها في اكست أو بروفنس ١٣٣٣
آلة التلميع	brunissoir	٢٨٨٠-٢٨٧٨	أول ظهورها في اودين ١٤٥٦
كابشون	Capuchin	٢٨٨٣-٢٨٨١	أول ظهورها في جرينوبل ١٣٩٣
الخوذة	Casque	٢٩١٠-٢٨٨٤	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢١
الفارس	Cavalier	٢٩١٢-٢٩١١	أول ظهورها في ريفالتا ١٤٤٧
الدائرة	cercle	٣٢٧٢-٢٩١٣	أول ظهورها في فلورنسا ١٢٩٣
سيرف (الرنة)	Cerf	٣٣٣٩-٣٢٧٣	أول ظهورها في باريس ١٤١٠
المزمار	Chalumeau Clarinnette	٣٣٤٤-٣٣٤٠	أول ظهورها في باليرمو ١٣٧١
الجمل	Chameau, dromadain	٣٣٤٧-٣٣٤٥	أول ظهورها في فلورنسا ١٣٦٤
شمعدان	chamdlier	٣٣٥٢-٣٣٤٨	أول ظهورها في ديجون ١٣٩٧
شابو	chapeau	٣٥١٧-٣٣٥٢	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠٦

عربة	Char	٣٥٤٩-٣٥١٨	أول ظهورها في ليون ١٤٣٧
القطة، الأسد	Chat,leopard	٣٥٥٩-٣٥٥٠	أول ظهورها في رورندال ١٤٠٠
النمر، الفهد	Tigre,Lion		
الحصان	Cheval	٣٥٨٥-٣٥٦٠	أول ظهورها في مونتبلييه ١٣٧٦
الكلب	Chien	٣٦٤٦-٣٥٨٦	أول ظهورها في ما جيلون ١٣٦٩
المقص	Ciseaux	٣٧٧١-٣٦٤٧	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٣
المفتاح	Clef	٣٩١٠-٣٧٧٢	أول ظهورها في روديه ١٣٠٨
الجرس	Cloche	٤١٧٠-٣٩١١	أول ظهورها في بولونيا ١٣١٢/١٣١١
الإسفين (المسمار)	clou	٤١٧٧-٤١٧١	أول ظهورها في جينيز ١٣٠٦
القلب	Coeur	٤٣٣٧-٤١٧٨	أول ظهورها في لوبوى ١٣٢٦ le puy
العمود	Colonne	٤٤٥٥-٤٣٣٨	أول ظهورها في بولونيا ١٣١٢
(نجمة) المذنب	Comete	٤٤٥٩-٤٤٥٦	أول ظهورها في فينيسيا ١٥٣٤
الفرجار	Compas	٤٤٦٧-٤٤٦٠	أول ظهورها في جرينوبل ١٣٦٧
الديك	Coq	٤٤٩٨-٤٤٦٨	أول ظهورها في ديبجون ١٣٢٩
القوقعة	coquille	٤٥١٩-٤٤٩٩	أول ظهورها في مونتيلييه ١٣٧٥
القرن	come	٤٥٣٨-٤٥٢٠	أول ظهورها في ايتراسبورج ١٤١٥

الكأس	Coupe	٤٥٩٣-٤٥٣٩	أول ظهورها في استافورت ١٣٥١
التاج	couronne	٥٠٩٨-٤٥٩٤	أول ظهورها في فانو ١٣١٢
السيف والسكين	coutelas	٥١٦١-٥٠٩٩	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢١
كروشيه	Crochet	٥١٦٦-٥١٦٢	أول ظهورها في جنيف ١٤٢٩
الهلال	croissant	٥٣٨٠-٥١٦٧	أول ظهورها في اكس – أو بروفانس ١٣٢٥
الصليب اليوناني	Croix grecque	٥٥٨٩-٥٣٨١	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠٠
الصليب اللاتيني	Croic Latine	٥٧٠٤-٥٥٩٠	أول ظهورها في بجنيرول ١٤٩٦
صليب سانت أندريا	Croix de st. Andre	٥٧٤٦-٥٧٠٥	أول ظهورها في جنيف ١٤٨١
صليب بصليبيتين	Croix a deux traverses	٥٧٧٧-٥٧٤٧	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢٦
العصا المعقوفة	Crosse	٥٨٠٣-٥٧٧٨	أول ظهورها في تروي ١٣٣٦
عملية الصلب (المسيح)	Crucifix	-٥٨٠٤	أول ظهورها في كوبروج ١٥٤٨
قاعدة الشطرنج	Damier echiquier	٥٨٠٦-٥٨٠٥	أول ظهورها في لوبيك ١٤٥٧
الدولفين	Daulphin	٥٨٩٦-٥٨٠٧	أول ظهورها في جرينوبل ١٣٤٥
العملة	Devise	-٥٨٩٧	أول ظهورها في فايدن ١٦٢٨ weyden
السلم	Echelle	٥٩٣٦-٥٨٩٨	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠٣

العقرب	ecrevisse	٥٩٤٥-٥٩٣٧	أول ظهورها في كارستللو ١٣٥٩
الفيل	elephant	٥٩٤٩-٥٩٤٦	أول ظهورها في بروكسل ١٣٦٦
السندان	enclume	٥٩٦٦-٥٩٥٠	أول ظهورها في سيين ١٣٢٤
المهمار	eperan	٥٩٧٠-٥٩٦٧	أول ظهورها في روزيلون ١٤٧٩
السنبلة	epi	٥٩٧٢-٥٩٧١	أول ظهورها في سيون ١٤٤٤
زاوية قائمة	euerre	٥٩٧٤-٥٩٧٣	أول ظهورها في جينيز ١٣٠٦
قوقعة	escargot	-٥٩٧٥	أول ظهورها في إستراسبورغ ١٤٧٨
علم	etendard	٥٩٩٠-٥٩٧٦	أول ظهورها في روديه ١٣٢٨ rodez
النجمة	etole	٦١٣٤-٥٩٩١	أول ظهورها في جينيز ١٣١١
السرج	etrille	٦١٤٣-٦١٣٥	أول ظهورها في ميلانو ١٤٢٥
المنجل	Fuacille	٦١٦٤-٦١٤٤	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩١
المنجل الكبير	Faux	-٦١٦٥	أول ظهورها في باريس ١٣٩٩
الحدوة	Fer a cheval	٦١٧٠-٦١٦٦	أول ظهورها في روديه ١٣٣٢
السوط	Ferule	٦١٨٥-٦١٧١	أول ظهورها في بولونيا ١٣١٧
الورقة	Feuille	٦٢٥١-٦١٨٦	أول ظهورها في رجيو – دى ايميلى reggio di- ١٣١٧ emili

القارورة أو المعطرة	Flacon ou Fiole	٦٢٥٢-٦٢٦١	أول ظهورها في سافوى ١٣٢٠
السهم	Fleche	٦٢٦٢-٦٣٠٥	أول ظهورها في ترلفيز ١٣٤٠
الزهرة	Fleur ou fleuron	٦٣٠٦-٦٧٠٩	أول ظهورها في
		ثلاث بتلات	أول ظهورها في نابلي ١٤٣٨
		أربع بتلات	أول ظهورها في جينيز ١٣٢٠
		خمس بتلات	أول ظهورها في ريجيو دي إيميلي ١٣١٩
		ست بتلات	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٢
		سبع بتلات	أول ظهورها في ريجيو دي إيميلي ١٣٢٠
		ثمان بتلات	أول ظهورها في بولونيا ١٢٨٥
		تسع بتلات	أول ظهورها في شير فالدن ١٤٦١ Churwalden
		زهرة على شكل وردة	أول ظهورها في كوي ١٤٨٤ Cuy
		زهرة على شكل تيوليب	أول ظهورها في مونتيلييه ١٣٤٥
		زهرة بأشكال أخرى	أول ظهورها في تورسيلو ١٣١٨ Torcello
زهرة اللوتس	Fleur de lis	٦٧١٠-٧٣٢٣	
		زهرة لوتس بسيطة	أول ظهورها في بولونيا ١٢٨٥

		زهرة لوتس بسيطة مع زخرفة	أول ظهورها في ايفيان ١٣٣٨
		زهرة لوتس مع حروف أسماء	أول ظهورها في بواتييه ١٦٠٠
		زهرة لوتس بسيطة مع اسم	أول ظهورها في ليل ١٥٤٠
		زهرة لوتس مع علامة أخرى	أول ظهورها في ريمايرمونت ١٥٩٤ remiremont
		زهرة لوتس في دائرة	أول ظهورها في روديه ١٣٩٣
		زهرة لوتس في تاج	أول ظهورها في فارنز ١٥١٥ varennes
		زهرة لوتس محاطة بصليب	أول ظهورها في جنيف ١٤٤١
		زهرة لوتس متوجة (التاج فوقها)	أول ظهورها في ليديه ١٤٢٠ leyde
		زهرة لوتس مزهرة	
فواكه	fruit	٦٣٢٤-٧٤٢٦	أول ظهورها في غرينوبل ١٣٤٤
القفار	gantelet	٧٤٢٧-٧٤٢٩	أول ظهورها في جينيز ١٣١٣
البلوط	gland	٧٤٣٠-٧٤٣٩	أول ظهورها في غرينوبل ١٣٣٠
الجلجل	Grelot	٧٤٤٠-٧٤٤٢	أول ظهورها في روسي ١٤٨٤ Roucy
الوحش	Griffon	٧٤٤٣-٧٤٧٦	أول ظهورها في باريس ١٣٩٩

البلطة	hache	٧٥٣٠-٧٤٧٧	أول ظهورها في بنيفان ١٣٤٥ benevent
النورج	herse	٧٥٣٤-٧٥٣١	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠٠
الإنسان	Himme	٧٦٣٠-٧٥٣٥	أول ظهورها في جنيف ١٤٤٦
رشاشة البودرة	houppe	٧٦٣٢-٧٦٣١	أول ظهورها في سيفيدال ١٣٣٧ Cividale
بوم الصيد	huchet	٧٨٦٩-٧٦٣٣	أول ظهورها في ليديه ١٤٧١
حشرة	insecte	٧٨٧١-٧٨٧٠	أول ظهورها في تورسيلو ١٣١٤
ذو القرنين	joug	٧٨٧٧-٧٨٧٢	أول ظهورها في اوجزبرج ١٥٢٢
لمبة(أو شيء معلق)	LAMPE	٧٨٧٩-٧٨٧٨	أول ظهورها في ميلانو ١٤٠٣
فانوس	Lanterne	٠٠-٧٨٨٠	أول ظهورها في روما ١٥٧٢
الفهد	Leopard	٧٨٩٦-٧٨٨١	أول ظهورها في ميراري ١٥٨٥
الحروف الهجائية	Letters de l`alphabet	٩٩٢١-٧٨٩٧	أول ظهورها في بيزيه ١٣٧٧ Pise
		حرف A	
		حرف B	أول ظهورها في فرايبورج ١٣٧٢
		حرف C	أول ظهورها في سيين ١٢٩٩
		حرف D	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٢
		حرف E	أول ظهورها في جينيز ١٤١٠

		حرف F	أول ظهورها في تورسيلو ١٣٢٩
		حرف G	أول ظهورها في ريكاناتى ١٢٩٢ recanati
		حرف H	أول ظهورها في ريكاناتى ١٢٩٢
		حرف I	أول ظهورها في جنيف ١٥٦٣
		حرف K	أول ظهورها في بولونيا ١٢٨٦
		حرف L	أول ظهورها في كمبتن ١٥٢٠ kempten
		حرف M	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٥
		حرف N	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠٣
		حرف P	أول ظهورها في بولونيا ١٣١٠
		حرف P الغوطي البسيط	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٣/١٢٩٤
		حرف P الغوطي المورّق المزهّر	أول ظهورها في جنيف ١٣٩٦/١٣٩٨ أول ظهورها في شالون – على – مارن Chalon-sur-Marne
			سنة ١٤٤٥
		حرف P الغوطي المزخرف بزخارف أخرى غير ورقية	أول ظهورها في بلفيد Bielfeld ١٤٦٣

		حرف R	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠١
		حرف S	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٤
		حرف T	أول ظهورها في بيزيه ١٣٦٢
		حرف V	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٦/١٢٩٧
		حرف W	أول ظهورها في هالى ١٥٤٧ Halle
		حرف Y	أول ظهورها في تروي ١٤٠٨ Troyes
		حرف Z	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٧/١٣٠٠
		حروف مجمعة تبدأ A	أول ظهورها في فايسنس ١٥٦٢ Vicence
		حروف مجمعة تبدأ B	أول ظهورها في لوبري ١٤٩٦ Le Puy
		حروف مجمعة تبدأ G	أول ظهورها في جويساي ١٥١٩ Guissay
		حروف مجمعة تبدأ I	أول ظهورها في بريسكيا ١٤٨٨ Bresca
		حروف مجمعة JHS	أول ظهورها في لوكيز Lucques للدلالة على المسيح 1482/1481 YHS
		حروف مجمعة تبدأ K	أول ظهورها في برونزفيك ١٥٤٦

		حروف مجمعة تبدأ L	أول ظهورها في بولونيا ١٢٨٨
		حروف مجمعة تبدأ M	أول ظهورها في تولوز ١٥٧٤
		حروف مجمعة تبدأ N	أول ظهورها في فيراري ١٥٠٣
		حروف مجمعة تبدأ P	أول ظهورها في تورسيلو ١٣٢٤
		حروف مجمعة تبدأ S	أول ظهورها في مونتبريزون ١٥٥٨ Montebrison
		حروف مجمعة تبدأ T	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠١
		حروف مجمعة تبدأ V,W	أول ظهورها في بولونيا ١٢٩٤
		حروف مجمعة تبدأ Z	أول ظهورها في بيرجامه ١٥٩٢ Pergame
		حروف وسياج	أول ظهورها في إستراسبورغ دون تاريخ (ربما ١٥٠٠)
		حروف يخترقها سهم	أول ظهورها في سولكس لودوك Sulx-le-Duc
		حروف مصحوبة برقم ٤	أول ظهورها في ميربيل ١٥٦١ Mirebel
		حروف مصحوبة بأشكال مختلفة	أول ظهورها في أوغزبورغ ١٥٧٠
وحيد القرن	licorne	٩٩٢٢-١٠٤٥٧	
		وحيد القرن – نصفى	أول ظهورها في بورغز ١٣٧٠ Bourgs

		وحيد القرن - الإيطالي	أول ظهورها في تايرول ١٣٦٦ Tyrol
		وحيد القرن – الفرنسي	أول ظهورها في مون Mons ١٣٩٧
		وحيد القرن – الألماني	أول ظهورها في آنزباخ ١٥٢٣ Anspach
الأسد	lion	١٠٦٠٥-١٠٤٥٨	
		الأسد – نصفى	أول ظهورها في افجنون ١٣٧٣ avgnon
		الأسد – بسيط	أول ظهورها في سيين ١٣١٧/١٣١٦
		الأسد – بلبدة	أول ظهورها في فينسيا بدون تاريخ (ربما ١٣٥٠)
		الأسد – بتاج	أول ظهورها في بالرمو ١٤٥٣
المعيَّن	Losange	١٠٦٢٠-١٠٦٠٦	أول ظهورها في تريفيز ١٣٢٩
نظارة	Lunettes	١٠٦٢٩-١٠٦٢١	أول ظهورها في بوجيز ١٣٨٧
اليد	Main	١١٦١٧-١٦٠٣٠	
		يد مفتوحة بأصابعها الخمس	أول ظهورها في سانت ميخيل ١٣٨٢ st.Michiel
		يد مفتوحة بأربعة أصابع والسبابة منبسطة	أول ظهورها في بيجنيرول ١٣٨٩ Pignerol
		يد مبسوطة وملتقة الأصابع الأربعة دون السبابة	أول ظهورها في ليزييه ١٥٢٦

		يد طبيعية بكم	أول ظهورها في الوست ١٤٧٩
		يد مبسوطة بأصبعين أو ثلاثة والباقي منقبض	أول ظهورها في ليموغ ١٤٥٤
		يد تقبض على شيء	أول ظهورها في جرينوبل ١٤٥٣
المنــزل	Maison	١١٦١٨-٠	أول ظهورها في بوكين ١٦٠٣
المطرقة	Marteau	١١٦٤٠-١٦١٩	أول ظهورها في تورسيلو ١٣٢٤
المضرب	Masse	١١٦٤٤-١١٦٤٠	أول ظهورها في بولونيا ١٣١٨
تاج الأسقف	Mitre	١١٦٤٧-١١٦٤٥	أول ظهورها في تولوز ١٣٨٦
الجبال والتلال	Monts	١١٩٥١-١١٦٤٨	أول ظهورها في مارسيليا ١٣١٨
قبعة رئيس المحكمة	mortier	-١١٩٥٢	أول ظهورها في ايشاو ١٤٥٠
الباخرة	Navire	١١٩٧٨-١١٩٥٣	أول ظهورها في جينيز ١٣١٤
العقدة	Noeud	١١٩٩٧-١١٩٧٩	
أسماء أماكن وأشخاص	Nom de lieux Et personnes	١٢٠٧١-١١٩٩٨	أول ظهورها في ايرفورت ١٥٩٤
العين	oeil	-١٢٠٧٢	أول ظهورها في باليرمو ١٤٧٦
العصفور	oiseau	١٢٢٥٢-١٢٠٧٣	أول ظهورها في لوكيز ١٣٣٣
معرض القربان المقدس	ostensoir	١٢٢٥٣	أول ظهورها في جنيف ١٤٢٩/١٤٢٧
الدب	Ourrs	١٢٣٩٥-١٢٢٥٤	أول ظهورها في ليديه ١٤٢٦

الحظيرة	Palisa de a vis	١٢٣٩٦	أول ظهورها في جرينوبل ١٣٤٥
السلة	Panier	١٢٩٨-١٢٩٧	أول ظهورها في ليبزج ١٥٤٠
الجاروف	Pelle	١٢٩٩	أول ظهورها في اوجزبورج ١٣٦١
القباني أو الميزان الأمامي	Peson ou Poid de romaine	١٢٤٠-١٢٤٠٠	أول ظهورها في سيين ١٣٣٧
القدم	pied	١٢٤٠٨-١٢٤٠٧	أول ظهورها في جابر ١٤٢٩
السمك	Poisson	١٢٤٣٤-١٢٤٠٩	أول ظهورها في جينيز ١٣١٤
الخرشوف	Pomme de pin	١٢٤٤٠-١٢٤٣٥	أول ظهورها في آركـــ على – التل ١٤٤٤
التبَّة	Pont crenele	١٢٤٤٣-١٢٤٤١	أول ظهورها في اودين ١٣٦٥
الخنزير	Porc-epic ou Hlerisson	١٢٤٦٣-١٢٤٤٤	أول ظهورها في كليرمونت – فيراند ١٥١٩
الآنية (للماء)	Pot	١٢٩١٥-١٢٤٦٤	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢٢
البئر	Puits	١٢٩١٧-١٢٩١٦	أول ظهورها في سيون ١٣٩٨
الكبش	Quadrupeds	١٢٩٨٩-١٢٩١٨	أول ظهورها في باريس ١٤٠٢/١٤٠١
آلة الصقل	robat	-١٢٩٩٠	أول ظهورها في تروى ١٤٠٩
العنب	Raisin	١٣٢١٩-١٢٩٩١	أول ظهورها في سولير ١٤٢٠
صندوق لبقايا أجساد القديسين	reliquaire	-١٣٢٢٠	أول ظهورها في هيرمزدورف ١٤٩٩

عجلة	roué	١٣٢٢١-١٣٥٦٨	أول ظهورها في جينيس ١٣١٥
حلوف(خنزيربري)	Sanglier	١٣٥٦٩-١٣٥٩٧	أول ظهورها في بيزيه ١٤٠٠
سجق	saucisson	١٣٥٩٨-١٣٦٠٤	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢٤
الصولجان	sceptre	١٣٦٠٥-١٣٦٠٩	أول ظهورها في جكس ١٥٤٨
العقرب	Scorpion	١٣٦١٠-١٣٦١٩	أول ظهورها في فيرارى ١٣٩١
الثعبان	Serpent	١٣٦٢٠-١٣٨٤٩	أول ظهورها في كورتون ١٣٦٨
القرد	Singe	١٣٨٥٠-١٣٨٥١	أول ظهورها في ريجودى ايملى ١٣٨٩/١٣٩٠
عروس البحر	sirene	١٣٨٥٢-١٣٩٠٢	أول ظهورها في دوسلدورف ١٤٢٢
الشمس	soleil	١٣٩٠٣-١٣٩٨٢	أول ظهورها في بيربجنان ١٣٨٥
المنفاخ	Sofflet	١٣٩٨٣-١٣٩٨٨	أول ظهورها في ليون ١٣٨٣
الكرة الأرضية	sphére	١٣٩٨٩-١٤٠٧٢	أول ظهورها في تورز ١٥٤٨
الشاكوش	té	١٤٠٧٣-	أول ظهورها في بولونيا ١٣٠٠
الكماشة (البنة)	tanaille ou pince	١٤٠٧٤-١٤٠٨٩	أول ظهورها في تورسيلو ١٣٢١
رأس النسر	tete d aigle	١٤٠٩٠-١٤٠٩٥	أول ظهورها في تايرول ١٣٤٧
رأس الثور	tete de bouef	١٤٠٩٦-١٤٤٦٠	أول ظهورها في بولونيا ١٣٢١
رأس الجدي	tete de bouc	١٤٤٦١-١٤٤٨٦	أول ظهورها في إكس – أون – بروفانس ١٣٢٥
رأس الرنة	tete de cerf	١٤٤٨٧-١٥٥٦٠	أول ظهورها في تريفنر ١٣٢٩

أول ظهورها في جرينوبل ١٣٣٢	١٥٥٧٥-١٥٥٦١	tete de chien	رأس الحصان
أول ظهورها في فيرزبرج ١٣٨٩	١٥٥٨١-١٥٥٧٦	tete de chien	رأس الكلب
أول ظهورها في بيربجنان ١٣٨٠	-١٥٥٨٢	tete d elephant	رأس الفيل
أول ظهورها في سيين ١٣١٢/١٣١١	١٥٧٥٢-١٥٥٨٣	tete humaine	رأس بشر
أول ظهورها في غينيس ١٣٢٠	١٥٨٤٣-١٥٧٥٣	tete de licorne	رأس وحيد القرن
أول ظهورها في بيربغنان ١٣٧١	١٥٨٤٨-١٥٨٤٤	tete de lion	رأس الأسد
أول ظهورها في باريس ١٣٩٠	١٥٨٤٩	tete de sanlier	رأس الخنزير البري
أول ظهورها في إستراسبورغ ١٤٠٨	١٥٨٥١-١٥٨٥٠	liare	تاج البابا
أول ظهورها في غينيس ١٣٣٦/١٣٣٤	١٥٩١٣-١٥٨٥٢	tour	برج واحد
أول ظهورها في ماغدبرغ ١٣٩٦	١٥٩٧٩-١٥٩١٤	Deux et trios Tours	برجان وثلاثة
أول ظهورها في بولونيا ١٣١٩/١٣١٨	١٥٩٨٣-١٥٩٨٠	triolent	شوكة
أول ظهورها في ١٤٩٤	١٦٠٠٢-١٥٩٨٤	trompette	بوق
أول ظهورها في تكسل ١٣٦٤	-١٦٠٠٣	violin	فيولين
أول ظهورها في تورسيلو ١٢٨٧	١٦١١٢-١٦٠٠٤		علامات غير محددة ولا دلالة لها

Filigrans indetermines d une signification inconnue ou enigmatique

ومما يحسب لبريكي (Briquet) أنه كان يُدرج صور العلامات ويعطي تعليقاً عليها جميعاً في بداية كلّ شكل عامّ ثم يعطي تعليقاً خاصاً على كلّ علامة على حدة.

وقد رقّم العلامات جميعاً ترقيماً مسلسلاً وقد رتّبها ترتيباً هجائياً على المجموعات أو الفئات، والتعليق الخاص يبدأ بعد الرقم المسلسل بحجم الفرخ بالسم (العرض × الطول) ثم يعطى اسم المدينة التي أنتج فيها الورق ومكان العلامة على الفرخ كلما كان ذلك ممكناً واسم المصنع أو صاحب المصنع الذي أنتج الورق وتاريخ العلامة.

وعندما يتعدد استعمال العلامة نفسها بحذافيرها في أكثر من مكان لوجود فروع للمصنع نفسه مثلاً، فهو يذكر ذلك، وربما يستطرد فيذكر المكتبة، أو الأرشيف الذي يقتنى ورقاً يحمل تلك العلامة، ورقم الكتاب، أو السجل، أو الوثيقة في المكان.

ولست في حاجة إلى القول بأنّ هذا العمل هو أشمل وأخطر عمل علمي في هذا الصدد ولذلك تناولته بشيء من التفصيل.

أما عن كتاب وليام تشرشل المعنون (العلامات المائية في الورق في القرنين السابع عشر والثامن عشر) فهو يقع في مجلد واحد رُقّمت مقدّماته ترقيماً مسلسلاً بالأرقام العربية، أما صفحات العلامات فقد رُقمت بالترقيم اللاتيني والعلامات نفسها داخل الصفحات رقمت بالأرقام العربية.

عدد صفحات النصّ (المقدمات)	٩٤	94
عدد صفحات العلامات	٤٣٢	CDXXII
عدد العلامات نفسها	٥٧٨	٥٧٨

ولا يوجد في الكتاب تقديم ولا تصدير، وإنّما يدخل في الدراسة مباشرة فيبدأ بالعلامات التي وجدت في هولندة، فيحدّد أنواع الورق ويقدّم سجلاً زمنياً بظهور العلامات فيه، وأشكال العلامات، حيث يعطي السنة وأمّامها اسم العلامة.

وبعدها يقدّم قائمة بأسماء مصانع الورق في هولندة، ورغم أنّ العمود الأول في القائمة هو سنة التأسيس إلا أنّ المصانع رُتّبت هجائياً باسم العائلة مقلوباً، ثم العمود الثالث بالمكان الذي قام فيه المصنع.

وتحت هولندة أيضاً تقدّم لنا قائمة بأسماء مصانع الورق الفرنسية التي كانت تعمل لحساب السوق الهولندية بالترتيب السابق نفسه، وتحت هولندة كذلك يعطي تشرشل قائمة بأسماء الصناع والوكلاء الفلمنكيين والهولنديين داخل فرنسة، وقائمة أخرى بأسماء الصنّاع والوكلاء الهولنديين في كلٍّ من فرنسة وهولندة، ثم يقدّم نبذة عن أهمّ صناع الورق الهولنديين في فرنسة، ثم بعد ذلك يتحدث عن تقليد العلامات المائية الهولندية في الخارج.

وأكثر من هذا يستطرد فيعطينا قائمة عن أسماء وعلامات معّبئ الرزم في هولندة.

وتحت إنكلترا يعطي نبذة عن الورق في إنكلترا وأنواعه، ثم يقدّم بياناً بمصانع الورق في فرنسة وهولندة وغيرهما، التي كان تصنع الورق لحساب السوق الإنكليزية.

وهو يعطي تاريخ المصنع، وعلامة الأساس، والعلامة المائية، ومكان المصنع، وبعد ذلك يُقدّم بياناً بمصانع الورق الإنكليزية مرتّبة ترتيباً زمنياً.

وتحت فرنسة يعطي أيضاً نبذة عن الورق فيها، ثم يقدّم بعض قصائد الشعر الإنكليزي الخاصّة بصناعة الورق.

بعد ذلك يقدّم قائمة بالاختصارات المستعملة في الكتاب، ثم يقدّم سجلاً زمنياً/ورقمياً بالعلامات داخل كلّ مدينة من مدن الدول المذكورة.

Amsterdam	١-٧٨	أمستردام
Vryheyt	٧٩-١٠٨	فرايهيت
Seven provinces	١٠٩-١٢٢	الأقاليم السبعة
Eendracht	١٢٣-١٢٦	إيندراخت
Tuin,garden of Holland	١٢٧-١٥٣	توين (حديقة هولندة)
Arm of orang nassau	١٥٤-١٥٧	دروع ناسا البرتقالية
Lions,Concordia ete	١٥٨-١٦٢	الأسود
Anglo dutch coats. Of arms	١٦٣-١٦٥	الدروع والرنوك الأنجلو هولندية

Dutch royalities	١٧٥-١٦٦	الملكيات الهولندية
Dutch provinces and cities	١٧٨-١٧٦	الأقاليم والمدن الهولندية
Beehive	١٨٥-١٧٩	بيهايف
Elephant	١٩١-١٨٦	الفيل
Miscellaneous mill marks,	٢٠١-١٩٢	علامات مختلفة
	٢٠٩-٢٠٢	علامات تعبئة رزم الورق
Arms of England	٢١٨-٢١٠	دروع إنكلترة
Britannia	٢٣٨-٢١٩	بريتانيا
London coat-of-arms	٢٤٤-٢٣٩	دروع لندن
Royal ciphers and bell	٢٥٧-٢٤٥	العلامات الملكية والجرس
France,Holland,England etc: coat-of-arms	٣١٢-٢٥٨	الدروع في فرنسة، هولندة، إنكلترة
Horn	٣٣١-٣١٣	القرن
Postilion	٣٣٤-٣٣٢	النفير
Foolscap	٣٦٧-٣٣٥	فولسكاب
Lilies	٣٩٩-٣٦٨-	الزنابق
Strasburg lily	٤٢٨-٤٠٠	زنبقة إستراسبورغ
Strasburg bend lily	٤٣٧-٤٢٩	شعار وزنبقة إستراسبورغ
Eagle	٤٤٥-٤٣٨	النسر
Pascal lamb	٤٥٧-٤٤٦	خروف باسكال
Pot (generally french)	٤٧٣-٤٥٨	الآنية (فرنسية عموماً)
Grapes (generally French)	٤٧٩-٤٧٤	العنب(فرنسي عموماً)
hats	٤٨٥-٤٨٠	القبعات (مفردة)
Three hats	٤٩١-٤٨٦	القبعات (ثلاثية)
Royal heads (french)	٤٩٤-٤٩٢	رؤوس ملكية(فرنسية)
Miscellaneaus	٥٣٥-٤٩٥	متفرقات
Lnitials	٥٤٠-٥٣٦	حروف أسماء
Undetermined (French)	٥٤٥-٥٤١	علامات غير محددة (فرنسي)

Official stamped paper (French)	-٥٤٦	الورق المدموغ رسمياً (فرنسي)
French initation of Genoese water marks	٥٥٠-٥٤٧	تقليد فرنسي لعلامات مائية من جنوة
Counter marks at each corner of paper	٥٥٢-٥٥١	علامات الأساس على كل ركن من الورق
Double chain water mrks	٥٥٧-٥٥٣	علامات مائية من سلسلة مزدوجة
Dated paper	٥٦٥-٥٥٨	ورق مؤرخ
Watermarks in allusion to sur- Names of paper marks	٥٧٨-٥٦٦	علامات مائية يعتقد أنها أسماء صناع الورق

- قيمة العلامات المائية في تحديد التواريخ في القرن التاسع الهجريّ (الخامس عشر الميلادي) وما بعده:

كما قلت لعل أهم كتاب في مجال العلامات المائية هو ذلك الذي أصدره تشارلز بريكي سنة (١٩٠٧) في باريس:

CHARLES Briquet. Les filiqranes, Paris, 1907

والذي يحصر فيه العلامات المائية، وهوعمل مفيد للغاية يرجع إليه طلاب الببليوغرافيا كثيراً، وعن طريق العلامات المائية التي حصرها نستطيع تأريخ كثير من المخطوطات وأوائل المطبوعات التي لم تسجل تاريخ طبعها على أساس أنّ العلامة كانت تستخدم في خمس سنوات من تصنيعها. وقد حدّد بريكي (Briquet) في جدوله سنوات استهلاك الورق بعد تصنيعه طبقاً للعلامات التي وجدها على النموذج الآتي:

١-٥	سنوات	٥١٢	حالة
٦-١٠	سنوات	٢٥٥	حالة
١١-١٥	سنة	١٥٥	حالة

إي إنّ (٨٨٢) علامة من (٩٧٨) علامة (٩٠%) ظهرت واختفت في خلال (١٥) سنة فقط وكان أقصى استخدام لعلامة مائية هي (٨٥) سنة.

وقد أكّد بريكي (Briquet) في الجدول الذي قدّمه أنّ **أكثر من نصف الورق المنتج كان يستهلك في خلال خمس سنوات**، فقط إضافة إلى تلك المعلومات القيمة هل يمكن استخدام العلامة المائية كدليل قوي في تأريخ المهاديات[١] غير المؤرخة؟

وفي هذا الصدد وللإجابة على السؤال هناك تعليق لفهرس المتحف البريطاني يقول:

«إنه بالاستعانة بالعلامات المائية التي أتى بها بريكي (Briquet) وطبقاً للطريقة التي وصفها بها يمكن تحديد تواريخ المهاديات، ولأنّ هذه الطريقة مرهقة ولا تؤدي إلى تواريخ يقينية محددة فلا بد من إدخال طرق للاستدلال وقرائن أخرى مساعدة».

وفي السنوات الأخيرة وخاصّة بعد إنشاء جمعية مطبوعات الورق Paper Publications Society سنة ١٩٤٨ وجّه الباحثون اهتمامهم نحو أهمية العلامات المائية في تقرير تواريخ الطبع. وقد رأت هذه الجمعية أن تقديرات بريكي (Briquet) فيها شيء من الإفاضة وأنّ الفترة الطبيعية بين إنتاج الورق واستهلاكه في الطبع تدور حول ثلاث سنوات، وهناك على الجانب الآخر يمكن أن ترتفع إلى عشر سنوات، وهناك على الجانب الآخر من يصرخ بأعلى صوته بأنّ العلامات المائية لا ينبغي أن تستخدم بأية حال قرينة في تحديد التواريخ، على النحو الذي قال به أمين الكتب المطبوعة في مكتبة المتحف البريطاني هنري توماس، كذلك لا يمكننا أن نغفل ما قال به عميد خبراء الورق الأمريكيين وارد هنتر:

«لقد كتب في العلامات المائية الكثير من الكتابات من وجهة النظر التاريخية ولكنّ قيمتها كأداة في تحديد التواريخ الخاصة بصنع الورق وطباعة الكتب أو حتى مكان صنع الورق هي محلّ نظر وجدل».

---

(١) المهاديات: الطبعات الأولى القديمة للكتب.

والمعلومات التي تمدّنا بها العلامات المائية لتحديد تواريخ الطبع محفوفة بكثير من الصعاب، ويأتي على رأس هذه الصعاب استخدام المتوسطات، حيث إن هذه المتوسطّات والتقديرات الخرافية لا تقوم إلا على الظنّ ونحن نسترجع في أذهاننا قصة الرجل الذي غرق في ترعة عمقها سبعة أقدام لأنهم قدروا له العمق على أساس قدمين فقط، ذلك أنّ ثمة ظروفاً تحول دون التقدير السليم للمتوسطات.

وهناك عنصران أساسيان لعدم الدّقة فيما يتعلّق باستخدام العلامات المائية في تحديد التواريخ

أولهما: لا أحد يعرف إلى أي فترة زمنية يمكن استخدام قوالب (أحواض) صناعة الورق (أي لأي فترة كان يستمر استخدام العلامة المائية في تصنيع نفس الورق).

وثانيهما: ليس واضحاً أمامنا كم كانت ناجحة تلك الطرق التي يُسَوّق بها الورق في تلك الأيام. ذلك أنَّ تقديرات صلاحية القوالب أي فترة حياة القوالب للاستخدام في صناعة الورق كانت تمتد ما بين ستة شهور وأربع سنوات. وهل يمكن التأكد من أنَّ تلك الفترة فعلاً تنسحب على جميع القوالب أم إنها متوسّطات عامّة على نحو ما قرره ألفرد شولت.

لقد قرر شولت أنّ زوج القوالب في المتوسط ينتج نصف مليون فرخ قبل انتهاء صلاحيته للاستخدام. ونحن نعرف من السجلات المهاجرة أنّ صُنّاع الورق لم يكونوا منتظمين في إنتاج الورق وكانت هناك عوامل دخيلة كثيرة تعوقهم مثل الأوبئة القاتلة، الفيضانات، الجفاف والتي كانت تعوق المياه اللازمة لتشغيل مصانع الورق أو تجعله غير ملائم لها.

كذلك كانت الوسائل العاجزة للتوزيع في تلك الأيام العنصر الثاني في عدم دقة التقديرات المتعلقة بالعلامات المائية، ذلك أنّ تجارة الورق كانت تقع في أيدي وسطاء يشترونها في المصانع ويبيعونه للطابعين. أو كما يقول أدولف ترونيير: إن الورق كان يسوق من مدينة تصنعه (إستراسبورغ) إلى

مدينة تستهلكه (ماينــز) في عشر سنوات رغم أنه يربطهما نهر واحد (الراين) وهو وسيلة نقل سهلة ومتاحة، وربما كان يحتاج لأكثر من عشر سنوات لتصريفه.

وقد يعنّ لنا الآن أن نسأل السؤال كيف يمكن للباليوغرافيين (علماء الخطوط القديمة) ومؤرّخي الفن أن يتّخذوا من العلامات المائية قرينة في تحديد التواريخ؟

يقول آرثر م. هند: «إنّ تاريخ تصنيع الورق لا يتخذ قرينة في تحديد التاريخ إلا في ضوء قرائن أخرى».

ويقول آرثر بوبهام: «ولكن في حالات قليلة يمكن للعلامة المائية أن تقدّم ما هو أكثر من التاريخ التقريبي للفترة، حتى إذا كانت تشتمل على تاريخ».

وقد قدّم الباحثون الألمان آراء صائبة في هذا الصدد، وهي في مجملها تتحفظ في الركون إلى العلامة المائية كقرينة وحيدة في تحديد التاريخ ويجب أن تساندها قرائن أخرى في هذا الصدد.

لقد اعتاد الباليوغرافيون (علماء الخطوط القديمة) ومؤرّخو الفن أن يقدّروا التاريخ في حدود ربع قرن ونادراً ما نجد من بينهم من يقدر التاريخ في حدود عقد واحد. وحتى هؤلاء الباحثون يرون العلامة المائية كقرينة لتحديد فترة زمنية واسعة يجب أن تؤخذ بحذر.

وعلى الجانب الآخر فإن البيبليوغرافيين والمتخصّصين في أوائل المطبوعات سواء بطريق مباشر أو غير مباشر يميلون إلى الاعتقاد بأنّ العلامات المائية لا يمكن استخدامها في تقرير التواريخ على وجه القطع واليقين فهذا هو بول هاتيز (أحد أبرز المتخصصين في المهاديات) وجد العلامة المائية تمتد على مدى زمني طويل في المهاديات، كما وجدها أيضاً في الوثائق الأرشيفية المحفوظة في إستراسبورغ وتلك الحقيقة قررها أيضاً كارل شورباخ في دراسته المستفيضة عن مطبعة يوحنا منتلين.

وأكثر من ذلك نجد هذه التحفظات على استخدام العلامة المائية كقرينة لتحديد التواريخ بين صُنّاع الورق أنفسهم سواء بالتعبير المباشر أو الممارسة العملية الفعلية. وفي هذا الصدد يمكننا أن نسترجع ما قاله وارد هنتر: «إنّ العلامات المائية هي قرائن ظرفية، يجب استخدامها بكثير من الحذر من جانب الببيليوغرافيين».

وفي سنة ١٩٥٢ قال مدير قسم الورق في متحف غوتنبرغ في ماينــز (ألمانية): إنه يقبل أحكام بريكي (Briquet) فيما يتعلّق بتاريخ بعض العلامات المائية فقط.

كما أن د. كازميير يؤيد بريكي (Briquet) دون تحفظ في تحديد العلامة المائية الموجودة في ورق كتاب غوتنبرغ المقدّس التي ظلت مستخدمة في الوثائق الأرشيفية بين ١٤٤٠ وحتى ١٤٩٥م. ولكنهما لا يؤيدان على الإطلاق استخدام العلامة المائية كقرينة وحيدة ومطلقة في تحديد التواريخ.

وبعد هذا كلِّه فإنّ القيمة الأساسية للعلامة المائية في تحديد تواريخ المهاديات؟ دون قرائن أخرى خارجية مساعدة ومرجّحة، لا يمكن أن تقوم بنفسها دليلاً يقينياً على التاريخ المحدد أو الضيّق للمهاديات والوثائق الأرشيفية في العصور الوسطى، ومن جهة ثانية فإنّها يمكن أن تقدّم جزءاً أساسياً وثميناً من الدليل والقرينة للمخطوطات والكتاب المطبوع في فترات باكرة.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الباب الحادي عشر

في الحبر والمداد





(**المِداد**): سُمّي بذلك لأنّه يَمُدُّ القلم أي يُعينه، وكلّ شيء مددت به شيئاً فهو مِداد، قال الأخطل:

رأتْ بارقـــاتٍ بـــالأكُفِّ كأنَّهـــا　　　مـــصابيحُ سُـــرْجٍ أُوقِـــدَتْ بِمِـــدَادِ

سَمَّى الزيت مداداً لأن السِّراج يُمَدُّ به، فكل شيء أمددت به الليقة مما يكتب فهو مِدَاد.

وأمّا (الحبر) فأصلُه اللون؛ يقال فلان ناصع الحِبر، يُراد به اللون الخالص الصافي من كلّ شيء[(١)].

وقد فصَّل صاحب (عمدة الكُتّاب وعدّة ذوي الألباب) عمل أجناس المداد وأنواعها: الكوفيّة، والفارسيّة، والعراقيّة، والمصريّة، والصينيّة، وما يُكتب منها في المصاحف، وذكر عشرات من الأنواع من الأحبار السود، والملوّنة، وطرائق صناعتها، وما يُصنع من النباتات، وما يُكتب بالذهب والفضّة والنحاس[(٢)].

وقد لوحظ في **العصر السعديّ في بلاد المغرب** الاعتناء بالمداد للنسخ الخزائنية، حيث كان يُكتب بالمداد المقام من فائق العنبر، المتعاهد السقي بالعبير المحلول بمياه الورد والزهر.

ومن ملحقات هذا الموضوع أنّه شاع تنشيف المداد بسحيق الذهب الخالص، وكان هذا في الكتابات السلطانية أكثر منه في الكتابات العلمية،

---

(١) (صبح الأعشى) للقلقشندي ٢/٤٦٠-٤٦١.

(٢) انظر (عمدة الكُتّاب وعدّة ذوي الألباب) المنسوب للمعز بن باديس، بتحقيقنا، وذلــك الأبواب التالية:

ولا يزال هذا مشاهداُ في كتابات السعديين بخطوطهم على أوائل الكتب لتصحيح وقفها على مكتبتي القرويين وابن يوسف، ومن المخطوطات المنشفّة بهذه الطريقة «تكملة ديوان ابن حمديس» المنتسخة عام ٩٩٥ هـ، حيث يبدو الترميل لامعاُ فوق كتابات التعبيرات البارزة في الديوان المحفوظ بالمكتبة الملكية بالرباط تحت رقم ٦٣٦٦[١].

وعادة ما تكون صناعة المدَاد من المواد الأوّليّة المتوافرة في البيئة التي تحدث فيها عملية النَّسخ، إذ إنّ الناسخ غالباً ما يستعمل مداداً صنَعَه هو أو أهل بلدته أو إقليمه؛ لذلك فإنّ النظر في موجودات المحيط البيئيّ وما تؤهّله جغرافية المحيط المكاني ذو أثر كبير في تحديد نوع المداد؛ والله أعلم.



(١) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٨٥-٨٦.

الباب الثاني عشر

في التعقيبات: نظام ترتيب الأوراق



تُعرّف **التعقيبة** بأنّها الكلمات التي تثبت في آخر كل صفحة لتدل على أوّل كلمة من الصفحة القادمة، وهي تدلّ على تتابع النّص.

وإذا كان من الصعب معرفة نشأتها، ذلك أنه لا نملك سنداً تاريخياً ومادياً نحدّد بموجبه الزمن الذي شهد بزوغ ظاهرة التعقيبات بدقة، إلا أنّ الواقع العملي في صناعة الكتاب نظام يتمّ بموجبه الحفاظ على تسلسل أوراقه خلال مراحل التصنيع، وإلا كيف نفسِّر عدم اختلاط كراسات المخطوط على المجلّد أو المزوّق، إذا كانت الكُرّاسات خالية من التعقيبات أو من أيّ نظام تسلسليّ ترقيميّ أو تعقيبيّ تعارف عليه الناسخ والمزوّق والمجلّد؟

غير أنّ الذي وصل إلينا هو أنّ نظامَي الترقيم والتعقيبة بدأا يظهران في مخطوطات مؤرخة في القرن السادس الهجريّ(١) كما ظهر لأحد الباحثين(٢).

إلا أنّ الخزانة الظاهرية بدمشق تحتفظ بنسخة من (ديوان الفرزدق)، توافرت فيها التعقيبات في أوراقها، نُسخت قبل عام (٣٣١ هـ) (٣)، وهي من

---

(١) انظر مخطوط (جمل الفلسفة) لمحمد الهنديّ، في المكتبة السليمانية بإستانبول (أسعد أفندي رقم ١٩١٨)، المؤرخ في سنة ٥٢٩هـ، حيث ظهرت التعقيبات في أوراقه بصورة جلية.

(٢) أنماط التوثيق في المخطوط العربي في القرن التاسع الهجريّ، عابد سليمان المشوخي، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، /١٤١٤هـ/، ط١، ص /١٣٧-١٣٩/.

(٣) نشرها مصوّرة عن الأصل الخطي مجمع اللغة العربية بدمشق، سنة ١٣٨٥ هـ = ١٩٦٥ م، وقدّم لها الأستاذ الدكتور شاكر الفحام.

رواية الحسن بن الحسين السُّكريّ، ورقمها فيها (٨٨٠٠)، وتضم الخزانة الوطنية بباريس نسخة من كتاب (المدخل الكبير في علم أحكام النجوم) لأبي معشر البلخي، عليها علامة التعقيبة نُسخت سنة (٣٢٥ هـ)، وفي الخزانة السابقة نفسها كتاب (تاريخ الملوك والأمم) للأصمعي نسخه ابن السكِّيت سنة (٢٤٣) [١]، وهذا يدل على أنها كانت مستخدمة في القرون الهجريّة الأولى.

ومثل هذا النظام لم يختص بعلم من العلوم الإسلامية دون علم، وإنما ورد في الغالبية العظمى من المخطوطات.

وأمّا ترقيم المخطوطات فالظاهر أنه بدأ في نهاية القرن الخامس الهجريّ[٢].

---

(١) دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي، أحمد شوقي بنبين، الرباط: جامعة محمد الخامس، ١٩٧٠، ص (٧٦-٧٧).

(٢) رحلة المصحف الشريف من الجريد إلى التجريد، حسن قاسم حبش البياتي، بيروت: دار القلم، ص٩١.

الباب الثالث عشر

في عنوان الكتاب




الهيئة العامة
السورية للكتاب

يُفصح عنوان الكتاب في كثير من الأحيان عن العصر الذي أُلّف فيه؛ فنرى أنّ بداية العصر الأيوبي والمملوكي شهد ظهور السجع واستخدامه في عنوانات الكتب؛ مثل: «كتاب الروضتين في أخبار الدولتين» لأبي شامة المقدسي، و«نهاية الأرب في فنون الأدب» للقلقشندي، واستمرّ ذلك حتى نهاية العصر العثماني، ومَن طالع أثبات العلماء وفهارسهم وَجد فيها الكثير من ذلك، بل إنّ بعض المعاصرين أُولِع بذلك، فتجاوز بذلك عصر العثمانيين في تمسّكه بهذا التقليد.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الباب الرابع عشر

في لغة الكتاب



يُمكن تقسيم لغة الكتاب من حيث **الموضوع، والتاريخ، ولغة الكتاب** بالمعنى المجرّد.

فمن حيث **الموضوع** قد تُساعد لغة الكتاب على تتبّع تاريخ تأليف الكتاب؛ فعندما يستشهد المؤلّف بأقوالٍ لِعَلَمٍ معيّن، أو أشعار أو شواهد معروفة القائل، أو يتمّ ذكر **حوادث تاريخيّة**؛ فهذا يعني أنّ الكتاب أُلّف بعده؛ وبالتالي فإنّ النَّسخَ قد تمّ بعده حتماً.

إضافة إلى ذلك فإنّ **الكتاب له لغته الخاصّة به**، ومن المفيد الإشارة إلى أنّ لكلّ عصر لغته، ولكلّ عالم معجمه ومفرداته، والدّربة بذلك هي الكفيلة بتحقيق المعرفة بذلك.

وإذا أخذنا **المكان** بعين الاعتبار فإنّه يحسن الإشارة في هذا الباب إلى أنّ **المغاربة** مثلاً يكتبون «**الفقيه**» لكلّ عالم سواء كان عالم دين أو أدب؛ فإن وُجد ذلك على مخطوط في الأدب لمؤلّف ليس بفقيه بالمعنى الاصطلاحيّ للكلمة ؛ فالأغلب أنّه من بلاد المغرب الإسلاميّ .



الباب الخامس عشر

في الناسخ





يُعرَّف **الناسخ** بأنّه العارف بقواعد النسخ في اصطلاح الكتب ومعرفة قواعد العلم الذي ينسخه، وهو الورّاق الذي ينقل عن أصل مخطوط، وقد اقتصر استعمال هذا المصطلح على من كانوا يعملون في نسخ الكتب بالأجرة(١)، وقد كان منهم الجاهل، والعالم، وطالب العلم، والمتوسّط بينهم؛ لذلك اختلفت نفاسة النَّسخ وقيمتها وضبطها.

وقد جرت عادة النُّسّاخ على ذكر أسمائهم وتدوينها في آخر المخطوط، فيقولون: «نسخه (أو رقمه) فلان بن فلان بخطّه»، وقد لا يُعرفُ فنلجأ إلى معرفة الناسخ من جملة حالات عدّة:

١ - **نسبة الناسخ**؛ فقد يُشير الناسخ في آخر اسمه إلى نسبته، فترشدنا كتب الأنساب إلى معرفة ذلك إن كان من المشهورين.

٢ - **اسم الناسخ**؛ فقد يذكر اسمه واسم أبيه فقط، فيعيننا ذلك على معرفة طبقة الناسخ مع القرائن الأخرى المتجمّعة لدينا، وبالتالي معرفة ترجمة الناسخ إن كان من الأعيان من كتب التراجم.

---

(١) معجم مصطلحات المخطوط العربي، بنبين وطوبي، ص ٣٥٧.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الباب السادس عشر

في مكان النسخ



يُعدّ مكان النسخ أحد العلامات التقريبية لعمر المخطوط؛ فتاريخ الفتوحاتُ الإسلاميّة في أمصار المسلمين معروفة؛ لذلك فإنّ أيّ مخطوط يكون مدوّناً عليه مكان النسخ فهذا يعني أنّ نسخه كان بعد فتح ذلك المكان.

إضافة إلى ذلك فإنّه قد يتمّ تقييد مكان النسخ في مدرسة أو مسجد أو جامع أو زاوية أو رباط ونحو ذلك؛ فإنّه في هذه الحالة يُمكن معرفة إنشاء هذه المشيّدات من كتب الخطط والآثار.




الهيئة العامة
السورية للكتاب

الباب السابع عشر

في الزخرفة والتذهيب والتصوير

- إطلالة العصر العباسيّ
- القرن الرابع الهجريّ
- القرن الخامس الهجريّ
- القرنان التاسع والعاشر الهجريّ
- مدرسة بغداد أو مدرسة العراق: القرن السابع الهجريّ (الثالث عشر الميلادي)
- أهم ميزات مدرسة بغداد
- المدرسة الفارسيّة التترية
- مميزات المدرسة الفارسيّة التترية


الهيئة العامة
السورية للكتاب

وصف صاحب «عمدة الكتاب وعدّة ذوي الألباب» صناعة الحبر والتذهيب في المخطوط الإسلاميّ، وذلك في الباب الثاني: في عمل المداد، والباب الثالث: في عمل الأحبار السُّود، والباب الرابع: في عمل الأحبار الملوّنة.

ويُلاحظ من المجموعات الخطّية المتوافرة في العالم أنّ نموّ الزخرفة والتذهيب والتصوير وانتشار ذلك قد بلغ ذروته في العهد المملوكي، واستمر حتى نهاية العصر العثماني؛ غير أنّ شيوع التزيين في المصاحف وكتابتها بماء الذهب بدأ في إطلالة **العصر العباسيّ**، إذ بدأ الخطاطون والمزخرفون أولاً بزخرفة بدايات السور، والصفحتين الأولى والثانية من المصحف، وفواصل السور، ثمّ صاروا يكتبون بعض المصاحف بماء الذهب، وقد اكتمل هذا الفنّ قبل نهاية القرن الثاني، ومن الدلائل الواضحة على ذلك أنّ المأمون أهدى إلى مسجد مشهد مصحفاً مكتوباً بماء الذهب، على رَقّ أزرق داكن.

وكان تذهيب المخطوطات يمرّ بعدّة مراحل، أولها يُسند إلى فنّان اختصاصي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف، ثم ينتقل المخطوط إلى فنان آخر يقوم بتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى، وكذلك صفحاته الأخيرة، وبداية فصوله وعناوينه. وكانت الرسوم النباتية والهندسية المذهّبة في المخطوطات تصل إلى أبعد حدود الإتقان، ولاسيما في القرنين التاسع والعاشر الهجريين (القرنين الخامس والسادس عشر الميلاديين) حين بلغت الغاية في الاتّزان والدّقة وتوافق الألوان[١].

ولعلّ أقدم الصور الإسلامية المصغرة التي وصلت إلينا هي تلك التي عثر عليها في الفيوم وفي الأشمونين، والمحفوظة الآن في فينا (Vienne)

---

(١) الموسوعة العربية العالمية، مادة (المخطوطات الإسلامية)، ٤٥١/٢٢.

بمجموعة الأرشيدوق رينر؛ ويرجع تاريخ المخطوطات التي تشمل هذه الصور إلى آخر القرن الثالث والقرن الرابع، وتبدو في صناعة الصور المذكورة تأثيرات بيزنطية وقبطية وحبشية وساسانية.

وأكبر الظنّ أنّ صناعة الصور المصغرة لتزيين المخطوطات ظهرت في إيران والعراق في القرن الثالث الهجري، ونظنّ أنّ المسلمين استخدموا هذه الصناعة بادئ ذى بدء فنانين غير مسلمين إلى أن انتهى عصر الدراسة والاقتباس والتقليد، واستطاع المسلمون ممارسة العمل بأنفسهم، وكانت الصور التي اتخذوها أنموذجاً لهم وتأثروا بها هى صور المانويين واليعاقبة، وربما تأثروا بصور النساطرة أيضاً.

وإن دلّ ما نعرفه من المصادر التاريخية على وجود مخطوطات بها صور مصغرة منذ القرنين التاسع والعاشر، فإنّ أقدم ما وصل إلينا من إيران وبلاد العرب والشام يرجع عهده إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين ويكون مجموعة يطلق عليها مؤرخو الفن الإسلاميّ «**مدرسة العراق أو مدرسة بغداد**»[1].

وقد اعتنى المرحوم أحمد تيمور باشا في كتابه «التصوير عند العرب» بذكر نماذج لمخطوطات متوافرة في المكتبات اعتنى مؤلّفوها بالتصوير، أو كتب مصوّرة اعتنت بذكرها كتب التاريخ والتراجم[2].

وما إن حلّ **القرن الرابع الهجريّ** حتى شاع وكثُر تزيين وتذهيب المصاحف، وكذلك الكتب الأخرى، وقد وردت روايات تفصح عن شدّة عناية المسلمين بتذهيبها[3].

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص .

(٢) التصوير عند العرب، أحمد تيمور باشا، ص٣٥ وما بعدها، وما علّقه محمد زكي حسن فيه ص ١٧٣.

(٣) الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ٢٧٣ وما بعدها.

وبلغ الافتتان والإبداع الفنّي أوجه في **القرن الخامس الهجريّ**، ومن جميل ما يُرْوَى في ذلك أنّ عبد السلام بن محمد بن بندار أهدى إلى الوزير نظام الملك مصحفاً نفيساً كان يحتفظ به، وهو مكتوب بخطّ بعض الكتّاب المجوّدين بالخطّ الواضح، وقد كتب كاتبه اختلاف القراء بين سطوره بالحمرة وتفسير غريبه بالخضرة وإعرابه بالزرقة، وكتب بالذهب العلامات على الآيات التي تصلح للانتزاعات في العهود والمكاتبات وآيات الوعد والوعيد وما يُكتب في التعازي والتهاني[1].

- مدرسة بغداد أو مدرسة العراق: القرن السابع الهجريّ (الثالث عشر الميلادي):

مدرسة بغداد مدرسة عربية أصيلة كانت أغلبها شرحاً للمتن وتوضيحاً له، وقد قامت على أكتاف الفنانين العرب الذين تتلمذوا على الفنانين المسيحيين. وتمتاز رسوم هذه المدرسة بدقة التعبير والمهارة في رسم الجموع، كما تمتاز برسم الهالات المستديرة والملابس المزركشة، ورسم الأشجار رسماً زخرفياً[2].

«وكانت أقدم المخطوطات الإِسلامية المصورة بعض ما ترجم وألّف في الطب والعلوم والحيل الميكانيكية، وأشهرها كلّها كتاب «الحيل الجامع بين العلم والعمل» للجزري، ثم كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني؛ ولقيت الكتب الأدبية حظاً وافراً من العناية، وخاصة كتاب «كليلة ودمنة» و«مقامات الحريري»، وكانت لصور تجيء في كلّ هذه الكتب إيضاحاً للمتن وشرحاً له.

أما الفرس فقد كانت أكبر عنايتهم بتصوير كتب التاريخ والتراجم التي يخلد فيها ذكر ملوكهم، ثم دواوين الشعراء وقصصهم وخاصة «بستان

---

(١) طبقات الشافعيّة الكبرى، لابن السُّبكي، ١٢٢/٥.

(٢) الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، ياسين صلاواتي، مادة (مخطوطات مدرسة بغداد) ٣١٨٦/٧.

سعدي» و«كلستانة»، ثم دواوين حافظ والمنظومات الخمس لنظامي، ولكن المقام الأول كان للشاهنامة؛ فكانت تُنسخ منها المخطوطات وتزيّن بالصور في أكثر عصور التصوير الفارسيّ.

إنّ أولى مدارس التصوير في الإِسلام هى مدرسة بغداد أو مدرسة العراق، وينسب إليها ما رقمه الفنانون من صور مصغّرة في المخطوطات الإِسلامية التي يرجع عهدها إلى خلافة العباسيين.

وليست هذه المدرسة بالرغم من هذا الاسم عربيّة بحتة؛ كما أنها بعيدة عن أن تكون إيرانية خالصة، وإن كانت إيران تكاد تكون القطر الوحيد الذي أينعت فيه هذه الثمرة ومهّدت الطريق لمدارس أخرى بلغ فيها التصوير الفارسيّ أوج عظمته.

ولا شك في أنّ أكثر العاملين على تكوين مدرسة بغداد كانوا من مسيحيي الكنيسة الشرقية على اختلاف طوائفها كما كان منهم أبطال النهضة العلمية لترجمة الكتب القديمة إلى اللغة العربية، وكما كان منهم أيضاً أوّل الفنانين الذين علّموا العرب العمارة وصناعة الفسيفساء.

على أنّ المسلمين ما لبثوا أن أخذوا من هذه الصناعات والفنون بنصيب يذكر، وكان أوّل مَنْ فعل ذلك الفرس؛ فأصبح أكثر الفنانين منهم، واستطاعتْ إيران بعد الفتح المغولي أن تنمّي مواهب أبنائها، وأن تسير بهذه البذور في طريق الكمال متأثّرة بالشرق الأقصى وأواسط آسية حتى نتج الفنّ الذي نعرفه في **القرنين التاسع والعاشر الهجريّ** (الخامس عشر والسادس عشر).

هذا ولمّا كانت موضوعات الصور في مدرسة بغداد تتكرّر دون تغيير كبير، فإنّ ما وصل إلينا منها يُعدّ مثالاً لما كان عليه التصوير الإسلاميّ في عصوره الأولى بالرغم من أنّ أقدم المخطوطات التي تشمل هذه الصور لا يرجع إلى ما قبل منتصف القرن السادس الهجريّ (الثانى عشر الميلاديّ).

ومما يجب ملاحظته أنّ الصور في مخطوطات مدرسة بغداد تكوِّن جزءاً من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه، وليست ميداناً لإظهار المواهب

الفنية؛ وهذه المدرسة عربية أكثر منها فارسيّة، والأشخاص فيها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة قنى الأنوف، تغطي وجوههم لحى سوداء، وفي وجوههم شيء كثير من النشاط ودقة التعبير، وليس فيها الرشاقة والدَّعة اللتان نعرفهما في الفن الفارسيّ.

ولعلَّ أبدع الصور في مدرسة بغداد تلك التي نراها في مقامات الحريري، فأكثرها يدلّ على مهارة كبيرة في تصوير الجموع وحركاتها المختلفة ودقة عظيمة في تصوير الحيوانات.

على أنّ الشبه بين بعض صور هذه المدرسة والصور عند مسيحيي الكنيسة الشرقية يبلغ أحياناً درجة لا نستبعد معها أن تكون هذه الصور الإِسلامية من صنع المسيحيين أنفسهم، على الرغم من القرون الخمس التي مضت بين ظهور الإسلام وتاريخ المدرسة التي نحن في صددها، فأكاليل النور التي تحيط برؤوس الأشخاص، وإيضاح الأنف بخط بارز من اللون، والطريقة الاصطلاحية البسيطة التي ترسم بها الأشجار، والملابس المزركشة والمزينة بالزهور، وفروع الأشجار، والملائكة ذوو الأجنحة المدبّبة، كلّ هذا وغيره نجده مشتركاً بين الصور عند مسيحيي الكنيسة الشرقية وبين الصور التي رقمها فنّانو مدرسة بغداد؛ ولعلّ هذا الشبه وتلك الصلة يرجعان إلى تأثر الفنين البيزنطي والإسلامي بالفنّ الساساني كما يظهر ذلك جليّاً في صناعة النسيج.

ومن أهم مصوّري هذه المدرسة عبد الله بن الفضل الذي كتب وصوّر سنة ٦١٩ هـ (١٢٢٢) مخطوطاً من كتاب "خواص العقاقير" كانت منه صور في مجموعتي الدكتور زره (Sarre) ببرلين والدكتور مارتن (Martin) بإستوكهلم، والتأثير البيزنطي ظاهر في أشخاص هذه الصور الذين يلبسون ملابس واسعة مزينة بفروع نباتية، وأوراق هذا المخطوط مبعثرة الآن في متاحف العالم ومجموعاته الفنية.

ومنها واحدة في متحف المتروپوليتان في نيويورك تمثل طبيباً يحضر دواء للسعال، وقد استعملت في هذه الصورة ألوان ستة: الأخضر، والأزرق،

والأحمر، والأصفر، وثنايا الملابس فيها منسّقة وبعيدة من الطبيعة حتى أصبحت موضوعاً زخرفيّاً، ومن هذا المخطوط صورة أخرى في متحف اللوفر تمثّل أيضاً طبيباً يحضر دواء.

وقد كتب يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧) نسخة من مقامات الحريري رقم فيه ما ينوف على مئة صورة يمثّل فيها نوادر أبى زيد السروجي وبديع حيله، وهذا المخطوط محفوظ الآن بالمكتبة الأهلية بباريس أهداه إليها المستشرق شيفير (Schefer).

وكلّ هذه الصور وثائق قيّمة عن الحياة والنظم الاجتماعية والعادات في ذلك العصر، ومنها صورتان تمثّلان موكب عروس في هودج على جمل يشيّعه فرسان يحملون الأعلام ويقرعون الطبول ويعزفون على الآلات الموسيقية؛ وبين كثير من هذه الصور وبين النقوش التي كشفتها دار الآثار العربية على جدران أحد الحمامات الفاطمية قرابة كبيرة، ولا غرابة في ذلك، فإنّ سقوط الدولة الفاطمية سنة ٥٦٧ هـ (١١٧١) كان إيذاناً بانتقال كثير من فناني مصر إلى بلاد الجزيرة حيث أصبحت بغداد مركزاً كبيراً للفن والكتب.

وهناك نسخ أخرى من «مقامات الحريري» موضّحة بالصور الممتعة في المكتبة الأهلية بباريس، وفي المتحف الآسيويّ بلينينغراد، وفي غيرها من المتاحف والمجموعات.

وفي المتحف البريطانى مخطوط من مقامات الحريري تاريخه سنة ٧٢٣ هـ (١٣٢٣) كتب لعامل خراج في دمشق وبقي بعض صور الأشخاص فيها غير تام التلوين، مما يظهر لنا الطريقة التي كان الفنانون يتبعونها في تحديد الصور قبل تلوينها.

وفي مكتبة ڤينا مخطوط آخر من «مقامات الحريري» أحدث عهداً؛ وعليه توقيع أبى الفضل ابن أبى إسحاق، ومؤرّخ سنة ٧٣٣ هـ (١٣٣٤)م، وقد بدأت الصناعة تزول عنها بساطتها الأولى، وتسير في طريق التعقيد، ومن أبدع صور هذا المخطوط اثنتان: الأولى: تمثّل أميراً على عرش، وبيده

كأس على الطريقة الساسانية، ويحفّ به رجال الحاشية، ويحميه ملكان بأجنحة مزركشة، وأمّام العرش موسيقيون وبهلوان يطربون الأمير، وتمثل الصورة الثانية شخصاً يزور صديقاً ألزمه المرض الفراش، وزُينت ملابس الزائر وأصحاب البيت وسرير المريض بفروع نباتية وخطوط هندسيّة، وفي هذا المخطوط تأثّر بفنّ التصوير في أواسط آسية.

وقد ظنّ بعض العلماء أنّ جزءاً من هذه الصور التي تنسب إلى مدرسة بغداد إنّما صنع في أفغانستان تحت رعاية الدولة الغزنوية حيث نظم الفردوسي «الشاهنامة» في غرفة تزيّنها الصور كما يقولون، ولكن الحقيقة أنه ليس هناك دليل ثابت على أنه صنع في أفغانستان أو في بخارى أو خيوة أو الري[1] صور تخالف في الطراز ما ينسب إلى مدرسة بغداد، فإنّ الأثر الفارسيّ كان سائداً في شرق الإمبراطورية الفارسيّة وفي وسطها.

وهناك صور في مجموعة (البوم) بمكتبة إستانبول نشرها الأستاذ ساكسيان في كتابه عن التصوير الفارسيّ، وأرجع تاريخها إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجريّ (النصف الثاني من القرن الثانى عشر الميلادي) مدّعياً أنها من صناعة هذه المدرسة التي ظهرت في شرق إيران، ولكن يخالفه في الرأي أكثر مؤرخي الفن الإسلامي، والواقع أنّ هذه الصور لا يمكن إرجاعها إلى ما قبل العصر المغولى.

وقد امتد أثر مدرسة بغداد إلى بقية أجزاء الإمبراطورية الإسلامية كسورية ومصر، وهناك أوراق من نسخة من كتاب «الحيل» الميكانيكية للجزري؛ كتبها سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤)م، محمد بن أحمد بن ناصر الدين محمد الذي كان في خدمة الملك الصالح صلاح الدين من المماليك البرجية بمصر، وكلها موزّعة بين المتاحف والمجموعات الأثرية في أوربة وأمريكة، وفي اللوڤر بباريس واحدة منها تمثل ساعة مائية وجهها على شكل نصف دائرة ترتكز على حامل فيه جامات فيها طواويس.

---

(١) الري: هي مدينة طهران الآن؛ أو الجزء الجنوبي منها المسمّى «شاه عبد العزيز».

- **أهم ميزات مدرسة بغداد:**

وصفوة القول إنّ **أهم ميزات مدرسة بغداد** هى تصوير الأشياء على ما هي عليه دون تجميل أو تكلف، وأكثر ما يظهر تأثير مسيحيي الشرق في صناعتها في تصوير الأشخاص على الطريقة التي استعملوها في تصوير قدّيسيهم وفلاسفة اليونان، وفي التي تمثل فيها الأشخاص وثنايا الملابس؛ أمّا التأثير الإيرانى فظاهر في الزخرفة، وفي النسب بين أجزاء الجسم المختلفة في تصوير الأشخاص(١).

- **المدرسة الفارسيّة التترية :**

«ونحن نعلم أنّ المغول غزوا إيران وبلاد الجزيرة في أوائل القرن السابع الهجريّ = القرن الثالث عشر الميلادي، وتَوّجوا حروبهم الطويلة وفتوحاتهم الكبيرة بالاستيلاء على بغداد سنة ٦٥٦هـ = (١٢٥٨)م، فأصبحت مقرّ أسرتهم في الشتاء كما كانت تبريز مقرّها في الصيف. وشيّد المغول في العراق العجمي مدينة سموها سلطانية عند خط تقسيم المياه بين نهري زنجان وأبهر، وكانت هذه المدن الثلاث أهم المراكز لصناعة التصوير في عصر المغول.

مميزات المدرسة الفارسيّة التترية :

ومن أهم مميّزات هذا العصر في الفنون بأنواعها وجود أثر واضح لتعاليم الشرق الأقصى وتقاليده، وليس خفيّاً أنه منذ القرن الأول الهجريّ (السابع الميلادي) كانت هناك علاقات تجارية بين الصين والدولة الإسلامية، وكانت الطرف الفنية الصينيّة يكثر تقليدها في البلاد العربية حيث كانت تُضرب الأمثال بمهارة الصينيّين وتفوقهم في الصناعات والفنون.

وليس غريباً أيضاً أن يصحب غزو التتر للدولة الإسلامية ازدياد العناصر الصينيّة في التصوير الفارسيّ، فقد كانت العلاقات متينة منذ القدم

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص٣٠.

بين بلاد ابن السماء وبين وطن المغول في تركستان، وعندما فتح هؤلاء إيران في القرن السابع (الثالث عشر الميلادي) كان مواطنوهم قد استولوا على مقاليد الحكم في الصين، فأصبحت إيران جزءاً من إمبراطورية مغولية كبيرة امتدت إلى الطرف الأقصى من آسية.

وعوامل الاتصال السياسية لم تكن قوية، وما لبثت أن زالت، ولكنّ التجارة والروابط الأدبية كانت أدوم أثراً، وقد صحب المغول في ملكهم الجديد تراجم وعمال وصنّاع وفنانون من أهل الصين فأصبح أثر الشرق الأقصى مباشراً.

وليس أثر الصين في التصوير الفارسيّ قاصراً على ما اقترضه الإيرانيون من الصناعة الصينيّة، ولكنه فوق ذلك كان باعثاً على عرفان هؤلاء بما يمكن الوصول إليه من التقدم في هذه الصناعة، فالواقع أنّ الصور المصغرة الفارسيّة كانت بعد سقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ=(١٢٥٨) م أعرق في الفارسيّة، مما كانت عليه قبل هذا التاريخ.

على أنّ الصور التي تنسب إلى هذه المدرسة الفارسيّة التترية ليست كثيرة العدد لأنّ عصر المغول ٦٥٦-٧٣٥ هـ (١٢٨٥-١٣٣٥) كان مملوءاً بالحروب والفتوح، بيد أنّه في أوائل القرن الثامن الهجريّ=(الرابع عشر الميلادي) تظهر المخطوطات التاريخية مزيّنة بصور المواقع الحربية ومجالس الشراب ومناظر الصيد.

ومما لا ينبغي نسيانه أنّ فتح المغول لم يكن قاضياً على مدرسة بغداد بدليل ما نراه من الصور التي تظهر فيها صناعة هذه المدرسة ممزوجة ببعض التقاليد الصينيّة التي اكتسبها التصوير الفارسيّ في ذلك العصر، وقد تظهر الصناعتان جنباً إلى جنب، وقد توجد في مخطوط واحد صور صناعتها بغدادية وأخرى فارسية تترية.

وفي مكتبة مورغان بنيويورك مخطوط عن منافع الحيوان لابن بختيشوع مترجم إلى الفارسيّة وبه أربع وتسعون صورة، وقد عمل هذا

المخطوط بأمر الأمير المغولى غازان خان [٦٩٥-٧٠٤ هـ =(١٢٩٥-١٣٠٤)م]، وتمّ بين سنتي ٦٩٥-٧٠٠ هـ (١٢٩٥-١٣٠٠)م. وبعض صوره إمّا منقولة عن نماذج صينية وأمّا رقمها فنانون صينيون.

وأكثر ما يظهر ذلك في تصوير الحيوانات والزهور والنباتات؛ فقد تعلّم المسلمون من الشرق الأقصى تقليد الطبيعة والدقة في رسم الأشياء على ما هي عليه؛ فالنباتات التي يرسمونها حين يتأثّرون بالفن الصينيّ لا تكون تقليدية يصعب تمييزها، بل يزيد القرب بينها وبين الطبيعة، وتميل الأشجار كأنّ الريح تداعبها.

على أنّ صناعة التصوير لم تلقَ في عصر المغول بوجه عام تلك العناية التي كانت تلقاها في بلاط العباسيين، أو التي لقيتها بعد ذلك في بلاط التيموريين والصفويين؛ ولسنا نقصد بذلك أنّ هناك إعراضاً عن هذه الصناعة أو إهمالاً لها، ولكن نلاحظ آثار العجلة التي نراها في صناعة أكثر الصور الفارسيّة التترية؛ فالحروب الكثيرة التي امتاز بها هذا العصر لم تكن لتجعل الأمراء وكبار رجال الدولة يطمعون في عمل دقيق يستغرق الوقت الطويل؛ فصور هذه المدرسة والحالة هذه، يعجب بها مؤرخو الفن الإسلاميّ لقوتها ولغرابتها أكثر من إعجابهم بدقة في صناعتها أو عناية في تصويرها.

وقد بنى الوزير الكبير والمؤرّخ المشهور رشيد الدين ٦٤٥-٧١٨ هـ (١٢٤٧-١٣١٨)م؛ ضاحية لتبريز سمّاها باسمه واستخدم فيها خطّاطين وفنّانين لتدوين تآليفه التاريخية والفلسفية ولتصويرها.

ومن أهمّ ما وصل إلينا من الصور التي تنسب إلى المدرسة الفارسيّة التترية= مخطوط من كتاب «جامع التواريخ» للوزير رشيد الدين نفسه، يرجع عهده إلى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤)م، ومنه جزء محفوظ الآن في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، والجزء الآخر في مكتبة جامعة أدنبرا. وصور هذا المخطوط كالصور التي نراها في سائر مخطوطات «جامع التواريخ» لرشيد الدين، تمثّل حوادث من الإنجيل ومن حياة بوذا ومن السيرة النبوية ومن تاريخ الصين والدولة الإسلامية.

والظاهرة التي تميز هذه الصور هي الأثر الصينيّ الواضح في رسم المناظر الطبيعية، وفي السحنة المغولية التي تظهر في رسم أكثر الأشخاص؛ ولهذا المخطوط أهمية كبيرة، إذ إنّنا نرى في كثير من صوره العوامل الأجنبية التي أخذها الفن الفارسيّ عن الشرق الأقصى، التي لم يكن قد هضمها بعد.

على أنّ المصادر التاريخية تذكر أنّ أوّل ما عرَفته فارس من صنّاع بلاد الصين كان في عصر السامانيين، حين أمر الملك نصر بن أحمد الشاعر الفارسيّ رودكي أن يكتب ترجمة فارسية شعرية لكليلة ودمنة، ثم أتى بمصورين صينيين زيّنوها بالرسوم التوضيحية، ولكن ذلك كان حادثاً فريداً، ولم يظهر تأثير الشرق الأقصى واضحاً جلياً في الصور الفارسيّة إلا في عصر المغول(١).

- **عصر تيمور وخلفائه:**

«يُعدّ عصر تيمور وخلفائه من أزهى عصور التصوير الفارسيّ، فقد كان مجيء هذ الفاتح التتري واتخاذه سمرقند عاصمة لملكه منذ سنة ٧٧٢ هـ=(١٣٧٠)م فاتحة لهدوء نسبيّ ساد بلاد إيران، التي عرفت في عهده وعهد ابنه وخليفته شاه رخ [٨٠٧-٨٥٠ هـ (١٤٠٤-١٤٤٧)] سلاماً لم تكن عرفته منذ مدة طويلة».

وفي المصادر التاريخيّة أنّ تيمورلنك عمل على أن يجمع في عاصمته سمرقند أكبر عدد ممكن من الفنّانين والصّنّاع، فنقل إليها مئات المصوّرين من بغداد وتبريز وغيرهما من البلاد التي استولى عليها.

ومع ذلك فقد ظلّت بغداد وتبريز مركزين لصناعة التصوير؛ وإن يكن التاريخ قد حفظ لنا اسم مصوّر بغدادي شهير هو عبد علي عاش في بلاط سمرقند، فأكبر الظنّ أنّ هذه المدينة لم تبلغ في عهد تيمورلنك ذلك المركز

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٣١-٣٧.

الكبير الذي بلغته هَرَاة منذ أوائل القرن التاسع الهجريّ = القرن الخامس عشر الميلادي في عهد شاه رخ وخلفائه.

فالواقع أنّه يكاد لا يكون لدينا مخطوطات مصوّرة في سمرقند منذ عهد تيمورلنك، ولكن يوجد مخطوط في المكتبة الأهليّة بباريس يُنسب إلى هذه المدرسة، وهو رسالة في علم الفلك كُتبت بسمرقند في النصف الأول من القرن الخامس عشر لمكتبة أولوغ بك ابن شاه رخ، وحاكم بلاد ما وراء النهر من سنة ٨١٢هـ =(١٤٠٩)م إلى سنة ٨٤٩هـ =(١٤٤٦)م، وكان هذا الأمير قد أسّس في سمرقند مرصداً شهيراً جمع فيه كبار المشتغلين بعلم الفلك.

وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك مخطوط فلكيّ آخر مُزيّن بخمسين صورة للبروج والنجوم، وترجح ملابس الأشخاص وتفاصيل الصناعة أن يكون هذا المخطوط قد كُتب أيضاَ بسمرقند في عهد أولوغ بك.

على أنّ هناك مخطوطين في المتحف البريطاني يرجع عهدهما إلى عصور تيمور نفسه، ويمثّلان حلقة الاتصال بين المدرسة الفارسيّة التترية وبين مدارس التيموريين.

وأوّل هذين المخطوطين نسخة من قصائد خواجو كرماني يشرح فيها غرام الأمير الفارسيّ هماي بهمايون ابنة إمبراطور الصين، وقد كتبه الخطاط الفارسيّ الشهير مير علي التبريزي في بغداد سنة ٧٧٩هـ=(١٣٩٦)م؛ وعلى إحدى صوره توقيع الفنان الفارسيّ جنيد السلطاني الذي كان في خدمة السلطان أحمد من السلاطين الجلائيريين ببغداد.

والمخطوط الثاني يرجع إلى العهد نفسه ويشمل عدة قصائد منها تاريخ منظوم كتبه أحمد التبريزى لفتوح جنكيزخان.

وفي صور هذين المخطوطين كثير من الصفات الزخرفية التي أصبحت فيما بعد من **مميزات مدرسة هراة في القرن التاسع الهجريّ** (الخامس عشر الميلادي)، فالأشجار الطويلة والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الإِسفنج، والنباتات الصغيرة التي تزيد في زخرفة

الصورة وتمنحها طابعاً خاصاً، والألوان القوية التي لا يكسر من حدّتها أيّ تدرّج، كل هذا يفرق بين صور هذين المخطوطين وبين الصور الأولية في القرنين السابع والثامن الهجريّين (القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر).

على أنّ الأفضل أن لا ننسب صور هذين المخطوطين إلى أيّ مدرسة تيمورية، إذ الواقع أنّها تمثّل آخر تطور للمدرسة التتريّة. فعصر المغول يمتدّ إلى أوائل القرن التاسع الهجريّ (الخامس عشر الميلادي)، وأسرة الجلائيريين المغولية التي حكمت في العراق واتخذت بغداد عاصمة لها جعلت هذه المدينة تترية طول القرن الثامن الهجريّ (الرابع عشر الميلادي) وجزءاً من القرن التاسع (الخامس عشر الميلادي) بالرغم من استيلاء تيمور عليها سنة ٧٩٥هـ= (١٣٩٣)م.

وفي المصادر التاريخية أن السلطان أويس من أواخر ملوك أسرة الجلائيريين كان من الملوك الذين عالجوا التصوير وأصابوا فيه نجاحاً كبيراً.

فالشبه إذن بين هذه الصورة وبين الصور التيمورية يرجع إلى أنّ الأولى تمثّل حلقة الاتصال بين المدرسة الفارسيّة التترية وبين مدارس التيموريين، والواقع أنّ تيمور نفسه، بالرغم من غرامه بالفنون الجميلة، لم يكن السبب المباشر في نشأة الطراز التصويريّ الذي ننسبه إلى العصر المسمّى باسمه، والذي هو نموّ طبيعيّ لفنّ التصوير في القرن الثامن الهجريّ (الرابع عشر الميلادي)؛ لم تكن لذلك الفاتح يد كبيرة فيه؛ ولكنّ الذي يجعل هذه التسمية عادلة هو الرعاية السامية التي شمل بها خلفاء تيمور المصورين وفن التصوير[١].

«وكانت أهمّ **مراكز المدرسة التيمورية** هي سمرقند، وشيراز، وبغداد، وهراة.

وأمّا **ميّزات المدرسة التيمورية** فإنّها تعد المدرسة الرومانتيكية في التصوير الإسلاميّ، وابتكرت أسلوباً يتناسب مع الموضوعات والأساطير

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٣٨-٤٠.

العاطفية التي عبّرت عنها. وكانت الأشخاص تُرسم بأمانة ودقّة على أرضية من الزخارف النباتية والأزهار، فضلاً عن استعمال الألوان النقية الساطعة»[1].

- **مدرسة هراة :**

على أنّ التصوير الفارسيّ يصل إلى العصر الذهبيّ في عهد خلفاء تيمور:

ابنه شاه رخ، وأحفاده: بيسنقر، وإبراهيم سلطان، وإسكندر بن عمر شيخ.

ولاغرو فقد أصبح في عصرهم وحدة قوية تمثّل الروح الإيرانية، ويصعب كشف العوامل الأجنبيّة فيها.

ومما يلفت النظر أنّ بيسنقر ضمّ إلى إحدى هذه البعثات التي سافرت إلى الصين حول سنة ٨٢٣ هـ = (١٤٢٠)م مصوّراً اسمه غياث الدين، كلفه بأن يصف كلّ ما يراه في طريقه، وقد فعل غياث الدين ذلك، ونقل إلينا وصفه كمال الدين عبد الرازق في كتابه «مطلع السعدين» الذي ترجمه إلى الفرنسية المستشرق كترمير Quatremère.

وليس بعيداً أن يكون غياث الدين قد اصطحب معه في عودته بعض الفنانين الصينيّين أو شيئاً من صورهم.

ومهما يكن من شيء؛ فقد كانت الصور والرسوم الصينيّة معروفة في إيران حقّ المعرفة، يقدّرها الأمراء ورجال الفن ويلحّون في طلبها، وقد كان لذلك تأثير كبير يصعب علينا إيضاحه وكشفه؛ ولكنّنا نلمسه ونجزم بوجوده حين نرى الدقة التي وصلت إليها صناعة التصوير في مدرسة هراة. على أنه قد وصل إلينا بعض صور نرى فيها العوامل الصينيّة والإِيرانية جنباً إلى

---

(١) الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، ياسين صلاواتي، مادة (مخطوطات المدرسة التيمورية) ٣١٨٦/٧.

جنب، لم تختلط ولم تكوّن وحدة قوية كما كانت في المدراس التيمورية، وأوضح هذه الصور واحدة رسم فيها فرع شجرة وعليه عصفور يكاد المرء يظنها من صناعة عصر منج Ming في الصين، ثم رسم تحتها خسرو وشيرين الحبيبين الإِيرانيين بملابس فارسية ووجهين صينيين، حتى لقد يعجز مؤرّخو الفن عن الجزم بأن صانع هذه الصور فارسيّ قلَّد الصناعة الصينيّة، أو صينياً قلَّد الصناعة الفارسيّة.

ولكن أظهر ما يكون التأثير الفارسيّ في فن العصر التيموري هو في التجليد الذي تزيّنه حيوانات الفن الصينيّ.

ومن **مميزات الصور المصغرة في مدرسة هراة** رسم الرؤوس الآدمية الحيوانية في زخرفة الفروع النباتية على النحو الذي نعرفه في الصور المصغّرة الأرمنية، التي يرجع تاريخها إلى أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن الهجريّ (أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر الميلادي).

ومن أهمّ الصور المنسوبة إلى **مدرسة هراة** واحدة في متحف الفنون الزخرفية في باريس، تمثِّل وصول الأمير هماي إلى بلاط إمبراطور الصين؛ ويرجع تاريخها إلى نحو سنة ٨٣٤ هـ= (١٤٣٠)م؛ وفيها مزيج متناسق من رشاقة الصناعة الفارسيّة ومن جمال الفن الصينيّ في عصر منج[(١)].

- بهزاد ومعاصروه: مدرسة بخارى:

«ولد بهزاد في هراة حوالى سنة ٨٥٤ هـ = (١٤٥٠) م ودرس النقش والتصوير على بير سيد أحمد التبريزي، ويقول آخرون على ميرك نقّاش من هراة، ومهما يكن من شيء فإنه تلقى تعليماً حسناً بفضل رعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره مير علي شير.

وظلّ بهزاد في هراة حتى أفل نجم التيموريين وزالت دولتهم على يد محمد خان شيبانى، الذي استولى على عاصمتهم سنة ٩١٣ هـ =(١٥٠٧)م، ولم يترك بهزاد مقره في هراة إلا بعد أن استولى عليها الشاه إسماعيل

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٤٣-٤٤.

الصفوي سنة ٩١٦هـ= (١٥١٠)م؛ فانتقل معه إلى تبريز، وحظي عنده وعند خليفته الشاه طهماسب بمكانة قلّ أن يصل إليها فنّان قط»[1].

- **المدرسة الصفوية:**

«ازدهرت هذه المدرسة في تبريز غربي إيران (العاشر الهجري = القرن ١٦-١٧م)، ثم أصفهان؛ وتعدّ هذه المدرسة امتداداً وتطوّراً للمدرسة التيمورية، ويُعدّ بهزاد دعامة المدرسة الصفوية الأولى، وخصوصاً بعد أن عُيّن مديراً لدار الكتب الملكيّة، التي كانت تُعدّ بمثابة مجمع للفنون الجميلة.

ومما يدل على عظم المرتبة التي وصل إليها بهزاد أنه لم يجعل للخطاطين أي نفوذ عليه، فلم يتركهم يحدّدون الفراغ الذي يتركونه له في المخطوطات، ويتحكمون في انتقاء الموضوعات التي عليه إيضاحها بالصور؛ بل أخذ يختار بنفسه ما يروق له، ولم يكن يترك للخطاطين في الصحيفة المصورة إلا سطوراً قليلة إن لم يستقل بها كلها، أو يذهب إلى أبعد من هذا فيأخذ لصورته صحيفتين متجاورتين.

وفي مكتبة يلدز بإستانبول صورة لبهزاد تمثله شخصاً طيباً يغلبه الحياء، ويرجع عهد هذه الصورة إلى الأسرة الصفوية، وقد نشرها الأستاذ ساكسيان في كتابه عن الصور المصغرة الفارسية.

«وقد لاحظ الأستاذ الدكتور كونل Dr.kűhnel أنّ هناك علامة تميِّز أكثر الصور التي رسمها بهزاد وهي وجود رجل ذي سحنة بربرية ولعل المصور الكبير كان يرى في ذلك خير وسيلة لإظهار الفرق بين تلك السحنة البربرية وبين سحنة الرجال الآخرين من الجنس الأبيض . وقد لوحظ أيضاً أن بهزاد كان يتجنب تصوير النساء ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

ويحق لدار الكتب المصرية أن تفخر بمخطوط فيها من كتاب بستان سعدي يشمل خمس صور، تكاد تكون في الوقت الحاضر أمتن أساس تستند

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٤٨.

عليه دراسة بهزاد، فإنّ الثقة بصحة نسبتها إليه أعظم من الثقة بنسبة أى صور أخرى إذ المخطوط غاية في الإِبداع؛ ودقة الصناعة، كتبه أكبر خطاطى العصر «سلطان على الكاتب» سنة ٨٩٣هـ (١٤٨٨) للسلطان حسين بيقرا الذي نرى صورته في صدر المخطوط ومن الطبيعي أن يوكل عمل الصور في مثل هذه التحفة إلى بهزاد نفسه. وعلى كل حال فإن فيها أربع صور عليها إمضاء هذا الفنان ونصها: «عمل العبد بهزاد».

وتتجلى في هذه الصور البراعة الفائقة التي امتاز بها بهزاد في مزج الألوان ومحاكاة الطبيعة، والعناية بتمييز كل شخصية من الأخرى، والتعبير عن الحالات النفسية المختلفة . وفي الصورة التي تمثل الملك دارا مع راعى خيله، يظهر توفيق بهزاد في تصوير الطبيعة الريفية وتفوقه في رسم الخيل. وفى أربع الصور الأخرى واحدة تمثل سيدنا يوسف يفر من زليخا امرأة العزيز حين شيدت في سبيل إغوائه قصراً فيه سبع طبقات من الأبواب، وزينت الغرفة الداخلية بصور تمثلها بين ذراعي سيدنا يوسف زاعمة أنه حين يراها لا بد واقع في شراكها، ولكنه فطن إلى الحيلة وصلّى ففتحت الأبواب ونجا من زليخة. ونلاحظ في رسمه ما اعتاده الفرس في تصويرهم من تغطية وجوه الرسل وإحاطة رؤوسهم بهالة من الضوء.

وتمثل صورة أخرى بعض علماء الدين يتجادلون في مسجد. بينما تمثل الصورة الأخيرة مناظر أخرى في مسجد[١].

ولكن بهزاد مثال المصور الكامل انتهى عنده تطور التصوير الفارسى في عهد المدرستين الفارسية التترية ثم التيمورية وبلغ التقدم منتهاه، فاستطاع هذا الفنان بقدرته العجيبة على التأليف التصويرى، ومزج الألوان، ومراعاة الطبيعة، وجعل أسارير الوجه لأشخاص صوره ملائمة لأعمالهم وحالاتهم النفسية، نقول استطاع بهزاد بفضل ذلك كله أن يحوز رضاء معاصريه، وأن يصل إلى شهرة لا تعادلها شهرة أيّ فنان آخر في العالم الإسلامي ويظهر في

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٥٠-٥٢.

الصور الصفوية أبهة العصر، وحياة البلاط، والقصور الجميلة، والحدائق الغنّاء. وقد ازدادت العناية بالدقة في الأداء مع التكوين الفني المحكم، واستعمال الألوان النقية الساطعة، وألوان الذهب»[١].

كذلك نجد أنّ **العصر الصفويّ** في بلاد فارس في القرن العاشر قد أفرز طرازاً متميّزاً من التذهيب؛ أدخل فيه المذهِّب ألواناً عدّة مع اللون الذهبي في زخرفته[٢].

- **المدرسة الهنديّة:**

«كان للفنانين الإيرانيين الفضل في توجيه هذه المدرسة، ثم حمل الفنّانون الهنود رسالتها، وطبعوها بالطابع الهنديّ. وظهر تأثّرهم بالأساليب الهنديّة في كشمير، وكجرات، والبنجاب.

وقد امتازت المدرسة الهنديّة بصدق التعبير عن الطبيعة بما فيها من نبات وحيوان وطيور، كما ازدادت العناية برسم الصور الشخصية و الصور المنقولة. وأهم مدارس التصوير الهنديّ: المدرسة المغولية الهنديّة»[٣].

- **مدرسة بخارى (القرن العاشر الهجرى):**

سقطت هراة سنة ٩١٣هـ (١٥٠٧) في يد المغيرين من الأزبك وعلى رأسهم شيباني خان، وفرّ حاكمها الأمير بديع الزمان إلى تبريز، وفرّ معه كثير من الفنانين وإن يكن عميدهم بهزاد قد ظل في هراة وعلى كلّ حال فإنّ نصر الشيبانيين لم يدم طويلاً، فما لبث الشاه إسماعيل الصفوي أن قضى على

---

(١) الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، ياسين صلاواتي، مادة (مخطوطات المدرسة الصفويّة) ٣١٨٧/٧.

(٢) الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ٢٧٦.

(٣) الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، ياسين صلاواتي، مادة (مخطوطات المدرسة الهنديّة) ٣١٨٧/٧.

حكمهم، وهزم أميرهم محمد خان شيباني في معركة مرو سنة ٩١٦هـ = (١٥١٠)، وضم خراسان إلى ملكه ولم تبق هراة حاضرة هذا الإقليم، فإنّ الشيبانيين أصبحوا يحكمون من سمرقند وبخارى ما بقي في يدهم ببلاد ما وراء النهر، وولّت خراسان وجهها شطر تبريز، وهاجر إلى هذه المدينة كثير من رجال الفنّ في هراة، كما هاجر إلى سمرقند وبخارى كثيرون غيرهم ولكن آخرين ظلوا في هراة كما تدل على ذلك المخطوطات الكثيرة التي صورت بها في أوائل القرن العاشر(الثلث الأول من القرن السادس عشر)، والتى يظهر على إحدى صورها اسم المصور محمد مؤمن

وفي سنة ٩٤٢هـ =(١٥٣٥)م أتيح للأزبك الاستيلاء مرّة ثانية على هراة فنهبوها، وهاجر إلى بخارى أكثر الباقين فيها من رجال الفنّ، ولعلّ ممّا شجّع على المهاجرة إلى بخارى ما اضطرت إليه خراسان بعد الفتح الصفوي من اعتناق المذهب الشيعي بينما كان الشيبانيون سنّيين كما كان مَن قبلهم تيمور وخلفاؤه.

وقد كان المعروف من صور مدرسة بخارى قليل العدد، حتى كان معرض الفنّ الفارسيّ بلندن سنة ١٩٣١م فظهر بين المعروضات كثير منها، وبعضه من عمل المصور محمود مذهّب الذي يُعدّ رأس هذه المدرسة.

وتمتاز الصور المصنوعة في بخارى في النصف الأول من القرن العاشر (السادس عشر) بروعة ألوانها وبظهور تأثير بهزاد في صناعتها. ولا غرو فإنّ مدرسة بخارى ليست إلاّ امتداد المدرسة التيمورية. ومن أول الأمثلة على ذلك «بستان» سعدي الشيرازي المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس، والذي كُتب في بخارى سنة ٩٦٤ هـ = (١٥٥٥)م، وزيّن بصور تشبه كثيراً صور بهزاد في «البستان» المحفوظ بدار الكتب المصرية.

وهناك مخطوط من ديوان جامي كان في مجموعة ديموت Demotte ويرجع إلى سنة ٩٨٣هـ =(١٥٧٥)م ولكنّه يحوي صورة بديعة جداً تمثّل لقاء رجل وامرأة، وعليها توقيع الفنّان عبد الله مصوّر، وبها كلّ خصائص الصور

في أواخر القرن التاسع الهجري = (الخامس عشر الميلادي). وفي الحقّ فإنّ التصوير في بلاد ما وراء النهر لم يجد مرتعاً خصباً، ولم يزدهر مدة طويلة، ومع ذلك قد حفظه جموده وعدم تطوره من مثل الاضمحلال الذي سار في طريقه التصوير في العصر الصفوي منذ منتصف القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي).

ومهما يكن من شيء فإنّ التصوير في بخارى ينتهي عصره قبيل انتهاء القرن العاشر الهجري (السادس عشر) وتصبح بلاد ما وراء النهر غريبة عن التصوير الفارسي غرابتها عنه قبل سقوط التيموريين[١].

- **المدرسة الصفوية :**

«كان حكم الصفويين في إيران عصر رخاء وتقدم، فعرفت البلاد في القرنين العاشر والحادي عشر الهجري (السادس عشر والسابع عشر) وفي الربع الأول من القرن الثاني عشر تطوراً كبيراً في الفنون، وبلغت صناعة التصوير في النصف الأول من حكمهم الطويل درجة عظيمة من الإبداع والإتقان . لاغرو فإن استيلاء الشاه إسماعيل على هراة [٩٠٧-٩٣٠ هـ (١٥٠٢-١٥٢٤)] وهجرة الفنانين إلى عاصمته تبريز، ثم تعيين بهزاد مديراً لدار الكتب الملكية وهي في ذلك الوقت أشبه شيء بمجمع الفنون الجميلة، نقول: إنّ ذلك كلّه كان باعثاً على نشأة مدرسة جديدة على رأسها خير من أنجبتهم هراة من مصوّرين، من ثَمَّ كانت الصلة وثيقة بين فن المدرسة الصفوية في أوّل عهدها وبين التقاليد الفنية التي سادت في الوسط الذي عمل فيه بهزاد وزملاؤه وتلاميذه.

وتظهر في الصورة الصفويّة عظمة ذلك العصر وأبّهته، وأكثر ما تعرض لتمثيله مأخوذ من حياة البلاط والطبقة الأرستقراطية، والقصور الجميلة والحدائق الغناء؛ وتمتاز الأشخاص في هذه الصور بالقدود الهيفاء والملابس

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٥٤-٥٦.

الفاخرة. وأما رسومها فغاية في الدقة، كما أنّ ألوانها كثيرة التنوع؛ ففيها الألوان الساطعة الزاهية التي اشتهرت بها المدرسة التيمورية، وفيها ألوان أخرى أكثر هدوءاً، وهناك عدا ذلك عناية ظاهرة في تخيّر موضوعات الصور وفي التأليف التصويري على وجه عامّ.

ومما يميّز الصور الصفوية ولا سيما غير المتأخرة منها لباس الرأس، فإنه مكوّن من عمامة ترتفع باستدارة تبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء. وإذا كان وجود هذه العمامة في صورة من الصور يدلّ على أنها ترجع إلى عصر الأسرة الصفوية، فإنّ وجود غيرها أو عدم وجودها هي لا يحتّم أن تكون الصورة من غير هذا العصر.

والظاهر أنها كانت بادىء ذى بدء شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم، وكانت العصا الصغيرة حمراء دائماً كما يتبين من الصور التي ترجع إلى أوائل العصر الصفوى. ولكن ما لبثت أهمّيتها تقل وبدأ الناس والمصورون يغيرون لون العصا عندما رسخ قدم الأسرة ولم تعد ثمة مقاومة لها، حتى ليمكننا أن نلاحظ ندرتها في الصور الصفوية بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ١٥٧٦ هـ = (٩٨٤)م.

ومما يمتاز به القرن العاشر الهجري (السادس عشر) في تاريخ التصوير الفارسي أنّ الوحدة السياسية في العصر الصفوي قضت على الفروق في الصناعة بين الأنحاء المختلفة في إيران، فأَصبح من العسير التفرقة بين الصور المصنوعة في شرق الإمبراطورية وما صنع في الوسط أو في الغرب؛ إذ إنّ المصورين جميعهم كانوا في أنحاء الإمبراطورية يقلّدون مصوّري البلاط في تبريز وقزوين، ولم تكن هناك إلا فوارق يسيرة جداً بين منتجات الفنّانين العاديين في مختلف الأقاليم الإيرانية.

وهناك عدد من المخطوطات تمثّل صورها عصر الانتقال من المدرسة التيمورية في هراة إلى عصر الشاه إسماعيل وابنه الشاه طهماسب. ومن أهم هذه المخطوطات واحد في المكتبة الأهلية بباريس لمير على شيرنوائي، كُتب

في هراة سنة ٩٣٥ هـ =(١٥٢٧)م، ومن المحتمل أن يكون ما فيه من صور قد أضيف إليه في تبريز بيد بهزاد وتلاميذه[١].

- عصر الشاه عباس وخلفائه - رضا عباس والتأثير الأوربي:

حكم الشاه عباس الأكبر بلاد إيران من سنة ٩٨٥هـ =(١٥٨٧)م إلى سنة ١٠٣٨هـ =(١٦٢٩)م. وكانت حين اعتلائه العرش يهددها التفكك والاضمحلال فأفلح في هزيمة أعدئها، ولمّ شعثها ونشر أسباب العمران فيها، فاستحق تقدير رعيته وبقى اسمه في تاريخ فارس رمزاً للمجد والعظمة والرخاء.

ونقل الشاه عباس في سنة ١٠٠٩هـ =(١٦٠٠)م عاصمته إلى أصفهان وعمل على تجميلها بشق الطرقات الكبيرة وتشييد العمارات الضخمة، وجذب إليها الخطاطين والمذهّبين والمصورين فأصبحت مقرّ العلوم والفنون وكان انتقال العاصمة إلى الجنوب وقربها من المحيط منمياً للعلاقات مع الهند وبلاد الغرب، فزارت إيران سفارات وبعثات من البلاد الأوربية المختلفة وشجع تسامح الشاه وحكومته السائحين والتجار على القدوم إلى بلاد الفرس. وترك كثير منهم مذكرات وصف فيها إعجابه بنهضة البلاد وما رآه فيها من العادات والتقاليد. وتحدث بعضهم عن الصور البديعة التي كانت تحلي جدران القصور.

والحق إنّ الشاه عباس عني كثيراً بالتصوير على الجدران ولا يزال أثر ذلك باقياً في قصرين ملكيين بأصفهان، وكانت في هذا التصوير كثير من الرسوم الفارسية الطراز تجاورها صور أوربية من المحتمل أن تكون من صناعة يوحنا الهولندي الذي ظل سنين عديدة في خدمة الشاه عباس.

فنحن نرى أنّ آخر العصر الصفوي يمتاز بتنوع الإنتاج الفني، إذ إن ظهور التأثير الأوربي خرج بالفنانين الفرس من ميدان الكتاب الضيق وتصويره وتذهيبه إلى ميادين أخرى تتجلى في رسم الصور المستقلة، وتزيين الجدران بالكبير منها أو النقش على الجدران نفسها.

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٥٧-٥٩.

على أنّ كثيرين من مصوّري هذا العصر لم يعنوا كثيراً بتصوير المخطوطات الثمينة وتذهيبها، بل كانوا يفضلون على ذلك رقم الصور بالقلم دون أيّ لون إلا فيما ندر، وكان ذلك بالطبع أقل نفقة، فأصبح التصوير أُقرب إلى قلوب الناس وزادت معرفتهم به فأخذوا في تعضيده، ولم يعد وقفاً على البلاط وكبار رجال الدولة؛ ولكن ذلك لم يدفع عنه ما كان يدب إليه من هرم وانحطاط، على أنّ البلاط نفسه لم يستمر تعضيده للمصورين عظيما كتعضيده السابق، فاضطر كثير من المصورين إلى العمل لأنفسهم. وهذا يفسّر ندرة المخطوطات المصورة الثمينة بعد منتصف القرن العاشر (السادس عشر) وكثرة الصور التجارية، التي عملت دون كبير عناية إجابة لرغبات طلاب أقلّ غنى وأكثر تواضعاً.

أمّا معرفة الفرس بالصور الأوربية فترجع إلى أوائل القرن العاشر (السادس عشر) كما يظهر من ألبوم بالمكتبة الأهلية بباريس، قلّدت فيه كثير من رسوم المصور الألمانى دورر Dürer. ومن المحتمل أن يكون قد حملها إلى إيران المبشرون أو التجار.

وفي المصادر الأدبية والتاريخية ذكرٌ لمصوّرين قلَّدوا الصور الأوربية مثل الشيخ محمد الشيرازي، الذي عمل في مكتبة الشاه إسماعيل ميرزا [٩٨٤-٩٨٥ هـ (١٥٧٦-١٥٧٨)] ثم التحق من بعده بخدمة الشاه عباس. ولكن تأثير الغرب في التصوير الفارسي كان بطيئاً، وكان ظهوره أولاً في اختيار الموضوعات أكثر منه في أسرار الصناعة نفسها؛ بل نستطيع القول: إنّ الفرس اقتبسوا عن التصوير الغربي وقلدوا منه أشياء كثيرة، ولكنّهم لم يهضموا من ذلك كله شيئاً يستحق الذكر، ولاسيما في تصوير المخطوطات حيث ظلت التقاليد الفارسية القديمة تقاوم كل تجديد، وإن فقدت الصور أبهتها الأولى. ولم يعد كثير من الفنانين يستطيعون الإتيان بشيء جديد، فاكتفوا بتقليد الصور الموجودة في المخطوطات القديمة تقليداً ضئيلاً[١].

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٦٥-٦٨.

وأمّا الرسوم والصور المستقلة فهي فخر هذا العصر؛ على أنه من الصعب في بعض الأحيان معرفة تاريخها بالدقة، لأنّ هناك تطوراً طبيعياً في طراز هذه الرسوم منذ بدأ في تفضيلها على تصوير المخطوطات المصور محمّدي، حتى ظهر المصور الكبير رضا عباسي، فوصل بها إلى درجة كبيرة من التقدّم والرقي.

ولكن غطاء الرأس يساعد كثيراً على تأريخ هذه الرسوم التي عملت بين منتصف القرن العاشر الهجري=(السادس عشر الميلادي) ومنتصف القرن الحادي عشر الهجري =(السابع عشر الميلادي). فإنّ العمامة أخذ حجمها في الازدياد في القرن العاشر الهجري =(السادس عشر الميلادي) حتى أصبحت في آخر عهد السلطان طهماسب ضخمة جداً . وبدأت عمامات أخرى في الظهور، ونرى الشبان ذوي الملامح والحركات النسائية الذين يكثر ظهورهم في رسوم هذا العصر يتخذون في عماماتهم زهوراً ذات سيقان طويلة، أو يجعلون حول رؤوسهم مناديل كالنساء، أو يلبسون ما كان هؤلاء يلبسنه أحياناً من عمامات مخروطية. وفي أوّل النصف الثاني من القرن الحادي عشر الهجري= (السابع عشر الميلادي) كان كثيرون من الرجال لا يزالون يلبسون عمامات من جلد النعاج يتدلى منها الصوف .

ومما يلاحظ في الصور والرسوم التي ترجع إلى القرن الحادى عشر (السابع عشر الميلادي) التغيير الذي طرأ على تصوير الأشخاص . فالمرء لا يكاد يرى إلا قدوداً هيفاء، وأوضاعاً فيها كثير من التكلف، بينما يزيد خطر الأشخاص ويقلّ عدد الأفراد في الصور. فنرى شخصاً أو شخصين في الصور التي كانت في القرن السابق تملأ بصور الأبطال والأتباع والنظارة. كذلك يترك الفنانون الزخارف المركّبة التي اشتهرت بها القرون الماضية، مكتفين بتزيين أرضية الصورة بشجيرة صغيرة أو غصن مزهّر، فتتفوق الرسوم الآدمية وتظهر مكانة الأشخاص في الصور كما تظهر الدعابة في التصوير مما يذكر بالفنون الكاريكاتورية الحديثة[1].

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٦٨.

وفي مجموعة المستر رابينو Rabino بالقاهرة رسمان عليهما توقيع رضا عباسي، يمثّل الأوّل شاباً جلس إلى جذع شجيرة ورأسه مائلة قليلاً إلى كتفه الأيسر، وأمامه إناءان على أحدهما رسم إنسان وحيوان، ويمثل الرسم الثاني النصف الأعلى لسيدة على رأسها زهرة وريشة.

ويرى الأستاذ ساكسيان أنّ كثيراً من الرسوم التي جمعها الدكتور زرّه في الألبوم الذي نسبه إلى رضا عباسي ليست من صناعته، فبعضها من عمل أقارضا، وبعضها من عمل معين المصوِّر، والبعض الآخر من عمل مصوِّرين مجهولين ويرى أيضاً أنّ الفضل في هذا الطراز الذي ينسب إلى رضا عباسي إنما يرجع إلى مصوِّر آخر هو حيدر نقاش، الذي صوّر مخطوطاً من منظومات نظامي في المكتبة الأهلية بباريس بين سنتي ١٠٣٠و١٠٣٤هـ =(١٦٢٠و١٦٢٤)م.

ومهما يكن من شيء فإنّ التصوير الفارسي في النصف الثانى من القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي)، وفي القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) كان متأثّراً كلّ التأثير بهذا الطراز الذي يمثّله رضا عباسي. وقد تلقّى الفنّ على هذا المصورّ تلاميذ له نسجوا على منواله وأهمهم: معين المصورّ الذي اشتغل في النصف الثانى من القرن الحادي عشر الهجري=(السابع عشر الميلادي)، وفي السنين الأولى من القرن الثاني عشر الهجري=(الثامن عشر الميلادي) الذي يُعرف له صورة لأستاذه وعدة رسوم أخرى أحدها في مجموعة المستر رابينو، ويمثل شاباً يحمل ديكاً وتاريخه ١٠٦٧ هـ (١٦٥٦).

على أنّ **القرن الثاني عشر الهجري** (الثامن عشر الميلادي) بمؤثراته الأوربية ومشاكله السياسية في إيران **كان إيذاناً باضمحلال التصوير الفارسي.** ولن يعنينا بعد ذلك عصر فتح علي شاه في آخر القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وأوّل القرن الثالث عشر الهجريّ (التاسع عشر

الميلادي) وما عمل فيه من صور زيتية كبيرة، فإنّ صناعتها أوربية أكثر منها إيرانية[١].

- **المدرسة التركية العثمانية:**

وفي **العصر العثماني** لقي فنّ التذهيب عناية فائقة من قبل الأتراك العثمانيين، إذ نبغ منهم مذهّبون بلغوا أرقى درجات الجودة، وقد شهرت مجموعة من الفنانين المعروفين[٢]، اشتهروا بتذهيب المخطوطات والمصاحف والكتب القديرة وقد عرفت بـــ «المخطوطات الخزائنية» لأنّها كانت تُحفظ في مكتبات السلاطين والولاة وذوي الشأن.

وقد نشأ التصوير عند الأتراك متأثراً بالتصوير الفارسي، ومن المصورين الإيرانيين الذين كان لهم فضل كبير في تأسيس المدرسة التركية العثمانية «شاه فولي» والمصور ولي خان التبريزي، وتميّزت المدرسة التركية بزيادة التأثيرات الأوربية، ومن المعروف أنّ السلطان محمد الفاتح (٨٥٥-٨٨٦) هـــ استدعى إلى إسطنبول المصوّر الإيطالي المشهور جفتيلي بليني، حيث رسم له الصور الشخصية المحفوظة حالياً في الصالة الأهلية بلندن. ومن بين أشهر المخطوطات التركية المصورة: «تاريخ السلاطين العثمانيين»، و«عجائب المخلوقات» للقزويني.

وتتميّز تصاوير المخطوطات التركية بظهور العمائم الكبيرة واستخدام اللون الناضر المشوب بصفرة[٣].

- **المدرسة الأندلسية:**

ازدهرت المخطوطات المصورة فيها كما ازدهرت في الأقاليم الشرقية من العالم السلامي، حيث عُرف من المخطوطات المصورة بالأندلس ثلاث

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٦٧-٧٢.

(٢) الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ٢٧٦.

(٣) الموسوعة العربية العالمية ٤٥٥/٢٢ مادة (المخطوطات الإسلامية).

مخطوطات أوّلها عن الأعشاب الطبية، وهذا يرجع إلى القرن السادس الهجري=الثاني عشر الميلادي، وهو محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس، والمخطوط الثاني عن قصة غرام وهو يعود إلى القرن الثامن الهجري=الرابع عشر الهجري، ومحفوظ الآن بمكتبة الفاتيكان، أما المخطوط الثالث فهو بعنوان «سلوان المطاع في عدوان الأتباع» لابن ظفر الصقلي، وهو يعود إلى القرن العاشر الهجري=السادس عشر الميلادي.

وتتميّز صور المخطوطات الأندلسية بأنها تسير وفق التقاليد المتبعة في تصوير المخطوطات المملوكيّة، مع بعض الاختلافات في رسوم العمائر حيث إنّ صورة العمائر في المخطوطات الأندلسية كانت وفقاً للطراز الأندلسيّ[١].



(١) الموسوعة العربية العالمية ٤٥٧/٢٢ مادة (المخطوطات الإسلامية).



الباب الثامن عشر

في المؤلّف




الهيئة العامة
السورية للكتاب

المؤلّف هو المسؤول الأول عن مادّة الكتاب ومحتواه، كما هو مقرّر في علم المكتبات والمعلومات؛ فهو الذي قام بإعداده وتصنيفه وترتيبه وإملائه؛ لذلك فإنّه في الأحوال عامّة يفترض في المخطوطات عادة **إمّا أنّ يكون نَسْخها قد تمّ في بلد المؤلّف**؛ ولذلك أحوال:

١ - فإمّا أن يكون المؤلّف قد نسخ الكتاب بيده.

٢ - أو أملاه على أحد طلبته، ولاسيما للنسخ القريبة العهد به.

٣ - أو أنّ الناسخ طالبُ علم رحل إلى المؤلّف طلباً للعلم فنسخه، إذ درج العلماء على الرحلة في طلب العلم كما هو معروف مشهور في تاريخنا الإسلاميّ[1].

٤ - أو أنّ أحد النّسّاخ قد قام بنسخها عن أحد هذه النسخ.

أو أنّ **الكتاب قد تمّ نسخه في غير بلد المؤلّف**؛ ولذلك أحوال:

١ - فإمّا أن تكون نسخة من الكتاب انتقلت من بلد المؤلف، إلى بلد آخر عن طريق الورّاقين أو طلبة العلم أو غير ذلك من الأسباب.

٢ - أو كان مكان إملاء المؤلّف في مكان آخر؛ مثل أن يكون المؤلّف قد رحل إلى بلد آخر.

٣ - أو أنّ أحد النّسّاخ قد قام بنسخها عن أحد النسخ التي كُتبت في غير بلد المؤلّف.

لذلك فإنّ هذه الاحتمالات والتغيُّرات يجب أخذها بالحُسبان.

---

(١) انظر كتاب الخطيب البغدادي «الرحلة في طلب الحديث».

وفي حال جهالة مؤلّف المخطوط؛ فإنّ معرفة المؤلّف والوصول إليه تساعد في الحصول على الفترة الزمنية لعمر المخطوط؛ ذلك أنّ المخطوط إمّا أن يكون قد كُتب في عصر المؤلّف أو أن يكون قد كُتب بعده؛ لذلك يُعدّ هذا الأمر مطلباً هامّاً، ومعياراً ضرورياً للتعرّف على مكان نسخ المخطوط وتقدير عمره.

وأمام هذه الحالة يمكن اتّباع ما يلي:

١- يقوم الباحث بقراءة متأنّية للوقوف على شواهد وقرائن تساعده على معرفة المؤلّف، مثل معرفة النصوص والنقول التي يستشهد بها، وإلى أيّ عصر ترجع؟

٢- إن كان الكتاب جزءاً حديثيّاً وجب علينا تتبع الراوي الذي يروي عنه المصنّف أسانيده، وهذا يدلّنا على معرفة الطبقة التي أخذ المؤلّف عنها، وبالتالي فإنّ مراجعة كتب التراجم ورجال الحديث، وتتبع تلاميذ شيوخ المصنّف يمكننا من معرفة صاحب الكتاب.

٣- إنّ الموضوع الذي يتناوله المصنّف يساعدنا بشكل رئيس على معرفة مؤلِّفه إذا حصرنا العصر الذي ألّف فيه، ولاسيما عند الاستعانة بكتابَيْ «تاريخ الأدب العربي» لكارل بروكلمن، و«تاريخ التراث العربي» لفؤاد سزكين، وكتب الطبقات[(١)]، و«الفهرس الشامل للتراث الإسلامي المخطوط» الذي أصدرته مؤسسة آل البيت في عمّان.

---

(١) انظر منهج تحقيق المخطوطات، إياد خالد الطباع، ص ٢٨-٢٩.

الباب التاسع عشر

في الوقف



الوقف إحدى الظواهر الحضارية في تاريخنا الإسلامي؛ إذ يتمّ فيه تسخير الإمكانات المادّية للأمّة للقيام بخدمتها وتيسير العلوم والمعارف، فضلاً عن نشر العلم، وتأمين احتياجات الفئات المختلفة من الناس الذين تمّ إجراء الوقف عليهم بغرض كفايتهم وتفرّغهم للأعمال التي يقومون فيها.

*   *   *

تُعدّ تقييدات الوقف إحدى أمارات دلائل تقدير عمر المخطوط ومكان نسخه إذ يُحدّد - في كثير من الأحوال - على المخطوط مكان الوقف وتاريخه؛ فيكتب عليه أنّه وَقْف لمسجد كذا، أو جامع كذا، أو لمدرسة كذا؛ أو حُبِّس لمسجد كذا، أو جامع كذا، أو لمدرسة كذا؛ ولفظة «حُبّس» كثيرة الاستعمال في المخطوطات المغاربية.

غير أنّه لا يلزم من تحديد مكان الوقف وتاريخه أنّ الكتاب قد أُلّف وكُتب ونُسخ في المدرسة أو الدار أو المكتبة الموقوف عليها الكتاب، لكنّ هذا له حكم أغلبيّ؛ إذ إنّ العلماء والخلفاء والسلاطين وغيرهم درجوا في كثير من الأحوال على وقف مكتباتهم على دور العلم والمكتبات والجوامع والمدارس والرُّبط والخانقاهات في البلدان التي يكونون فيها[(١)].

*   *   *

---

(١) انظر «الوقف وبنية المكتبة العربية: استبطان للموروث الثقافي»، يحيى محمود ساعاتي، ط٢، ١٤١٦ هـ=١٩٩٦م، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ص٣١-٣٤.

ومن المفيد الإشارة في هذا الباب إلى «دار العلم في الموصل» التي تعدّ حسب مفهومنا المعاصر أوّل مكتبة وقفيّة في الإسلام اعتماداً على ما ورد في النصوص التراثية بين أيدينا. وصاحب الفضل في إنشاء هذه المكتبة هو أبو القاسم جعفر بن محمد حمدان الموصلي، الفقيه الشافعي الشاعر الأديب المولود سنة ٢٤٠ والمتوفى سنة ٣٢٣هـ؛ ورغم أنّ المصادر لم تُحدّد تاريخ إنشاء المكتبة، لكن من المحتمل أنّ ذلك كان في فترة تمتد مابين أواخر القرن الثالث الهجريّ وأوائل القرن الرابع الهجريّ وهي فترة حياته[(١)].

* * *

وهناك ظاهرة من الجميل الإشارة إليها أنّه اشتهر في عصر الموحدّين (٥١٥– ٦٧٤ هـ = ١١٢١-١٢٧٥ م) وصدر أيام بني مرين (٥٩٢-٨٦٩ هـ) شارة حازمة لتمييز الكتب الموقوفة، فيرسم على السّفر المعنيّ كلمة «حبس» بالحرف المغربي، بواسطة ثقوب متتابعة بالإبرة أو شبهها، حتى ينفذ الثقب لسائر أوراق الكتاب[(٢)].

---

(١) انظر الوقف وبنية المكتبة العربية: «استبطان للموروث الثقافي»، يحيى محمود ساعاتي، ص٣٥-٣٦.

(٢) قبس من عطاء المخطوط المغربي، محمد المَنُّونيّ، ٦٧٢/١.

الباب العشرون

في التزوير والانتحال في عالم المخطوطات

- الفئات المشاركة في التزوير
- الطرق الشهيرة المتّبعة في التزييف والانتحال


الهيئة العامة
السورية للكتاب

قصدنا من هذا الباب تِبيان أنّ التزوير والانتحال هو من الأمور الشائعة في عالم المخطوطات؛ وقد **شارك في ذلك الفئات التالية**:

١ - المؤلّفون.

٢ - الورّاقون.

٣ - المُجلّدون (المُسفّرون).

٤ - النسّاخ.

٥ - المُلاك.

٦ - تجار المخطوطات.

٧ - المُحَقّقون والناشرون[1].

٨ - المذهّبون والمزخرفون.

٩ - الرسّامون والمُزوّقون.

- الطرق الشهيرة المتّبعة في التزييف والانتحال:

دون الدخول في أسباب التزوير والتزييف ودوافعه الذي قد يكون لأسباب دينية، أو تحصيل مادي، أو خطأ، أو جهل؛ فإنّ أشهر الطرق المتّبعة في ذلك هي:

١ - التزوير بواسطة المحو أو الإضافة.

٢ - تفكيك المخطوطة لاستبعاد بعض أوراقها ووضع أوراق أخرى، وأكثر ما يحدث ذلك في صفحة العنوان أو الصفحة الأخيرة؛ حيث يتم بذلك تعديل العنوان والمؤلّف وتاريخ النسخ.

---

(١) التزوير والانتحال في المخطوطات العربية، عابد سليمان المشوخي، ص ١٠١.

٣- تفكيك بعض مخطوطات المجاميع لإفرادها في كتب أو رسائل مستقلّة، ثمّ تجليدها تجليداً مستقلاً.

٤- إزالة الأختام الخاصّة بالوقف ، وشطب التملّكات، خاصّة المسروقة من مكتبات عامّة.

٥- طمس اسم الناسخ، أو تاريخ النسخ، أو مكان النسخ، أو اسم الناسخ.

٦- التزييف بالنقل المباشر؛ مثل التزييف بتقليد الخط أو الرسوم أو الزخرفة(١)، أو التزييف بالشفّ بوضع الورقة المراد تزييفها على سطح مكتب مثلاً، ثمّ توضع فوقها الورقة المراد نقله فيجري المزيف فوق حروفه بقلمه، وهكذا يحصل على الشيء المراد تزييفه على الورقة التي ينبغي استعمالها، أو التزييف بواسطة الزجاج، وذلك بوضع الأصل فوق زجاج شفاف معرّض الضوء وتوضع الورقة فوق الأصل فيُساعد الضوء النافذ من خلال الزجاج والورقتين على ما تبيّن معالم الأنموذج الأصلي، فيعمد المزيّف إلى ترسّم هذه المعالم(٢).

٧- التزييف بالنقل غير المباشر؛ مثل: **التزييف بالكربون**؛ ويكون باستخدام قطعة من ورق الكربون فوق الورقة المراد استخدامها في ذلك، ثم إمرار القلم عليها فتظهر المعلومة على الورقة، ثم يقوم المزور بالإعادة على الإعادة على المعلومة التي ظهرت من الكربون؛ **والتزييف**

---

(١) انتشر تزييف المخطوطات اعتماداً على ذلك في بلاد فارس وتركية؛ وذلك بسبب وجود رسامين مهرة يتقنون التقليد؛ وقد أراني أحد كبار المرمّمين من الفنّانين الإيرانيين كيف صنع لمخطوط فقد أحد دفّتيه دفة أخرى مزيّنة بالألوان الزيتية (روغني: أي زيتي بالفارسية) لا يكاد المرء يميّز أيّهما الأصل.

(٢) التزوير والانتحال في المخطوطات العربية، عابد سليمان المشوخي، ص ٣١.

بطريق الضغط؛ ويكون بوضع المزوّر الأنموذج الصحيح الذي يريد النقل منه على الورقة المراد استخدامها في ذلك ثم يضغط بقلمه أو بأيّ سنّ حادّ مناسب على جرات الأصل وتفاصيل مكوّناته، فيحصل بالورقة السفلى على صورة بالضغط لهذا الأصل، فيمرّ المزوّر مجرى الضغط بقلمه الحبر؛ **والتزييف بقلم الرصاص**؛ يكون باستعمال قلم طريّ منه، أو قلم فحم، ثمّ يعمد إلى الورقة المخطوطة فيمر على ظهر المعلومة (كتاريخ النسخ ومكانه، وعنوان الكتاب، والمؤلّف) عدّة مرّات بالقلم، ثمّ يضع هذه الورقة فوق الورقة المراد استعمالها في التزييف، ويمرّ بالقلم فوق الأنموذج الصحيح فيظهر على الورقة السفلى مكتوباً بالرصاص، ثم يمرّ المزوّر على المعلومة المراد نقلها بقلم حبر، ثمّ يستعمل الممحاة في محو آثار الرصاص؛ **والتزييف بالبيض**؛ يكون بأخذ بيضة مسلوقة مقشّرة متوسطة الحرارة وتوضع على الكتاب أو التاريخ أو نحو ذلك، فيستطيع رسم مثل هذه الأشياء على البيضة إذ يضغط بالبيضة على الورقة المراد تزييفها فينطبع الرسم نفسه عليها؛ **والتزييف بالجلاتين**؛ بوضع الورقة التي تحمل الأنموذج الصحيح وتوضع قطعة من الجلاتين على الكتابة التي يراد نقلها، ويمر عدّة مرات حتى الجيلاتين، وعندئذ توضع الورقة المراد استعمالها فوق الجيلاتين فتنطبع عليها الكتابة المراد نقلها؛ **والتزييف بالشف بالرصاص**؛ يكون بشفّ المعلومة المراد نقلها بقلم رصاص، ثمّ يعاد عليها بالحبر ثمّ يمحى أثر الرصاص؛ **والتزييف بالزنكوغراف**؛ يكون بالحصول على صورة سلبية للأنموذج الأصليّ، ثم تنقل هذه الصورة إلى (كليشة زنك)، ثمّ يطبع بها على الورق[١].

---

(١) التزوير والانتحال في المخطوطات العربية، عابد سليمان المشوخي، ص ٣٢-٣٣.

جدول تاريخيّ لدلائل تقدير عمر المخطوط ومكان نسخه

- **القرن الأول:**
- **الخط والكتابة:**
- **القرن الأول:**
- **جزيرة العرب وما حولها:**

الزوايا الحادّة في أشكال الحروف كان مخصصاً للكتابات المنقوشة على الحجر والوثائق الجادة الهامة المكتوبة على الرَّقّ، وبصورة خاصة للمصاحف آنذاك...

أمّا الكتابةُ على البَرْدِي للوثائق الخاصّة بالمعاملات اليومية التي تتطلب السرعة – أكثر من الدقة – في رسم الحروف، مما جعل الخطَّ نفسه يكتسب أسلوباً ثانياً ذا شكل مستدير تسوده الخطوط اللينة المقوّسة.

وقد راح هذا الأسلوب الثاني – الذي لم يكن يحمل قيمة فنية في أوّل الأمر – يكتسب أهمية متزايدة في دوائر الدولة بعد أن بدأت تقع في العاصمة وخارجها، وفي دواوين الخلفاء الأول ممن كانوا كُتّاباً للرسول **(r)** وفي دواوين ولاتهم وعُمّالهم على الأقاليم فبدأ في الوقت ذاته يخرج من شبه الجزيرة العربية وينتشر مع انتشار الإسلام في مناطق بعيدة عن وطنه الأم ويأخذ تدريجاً مكان الخطوط الأخرى التي كانت مستخدمة هناك.

في عهد عقبة بن نافع، أنشأ مدينة القيروان، سنة٥٠ هـ، وعُرف الخط القيروانيّ.

كتب قطبة المحرر، القرن الأول هـ، في دمشق الخط الكوفي، والجليل، والطومار.

- **النَّقْط والشَّكْل**

القرن الأول: كانت الكتابة العربية خِلْواً من الإشارات أو الأحرف التي تدلّ على الأصوات القصيرة، ومن النَّقْط الذي يُساعد على التَمييز بين الحروف المتشابهة في أشكالها، وكان دأبهم ضبط نصّ القرآن الكريم ضبطاً صحيحاً

يحولون به دون أي نوع من التحريف والمعروف أنّ الخطوة الأولى التي سبقت في هذا الموضوع هي الخدمة التي قام بها أبو الأسود الدؤلي (-٦٩هـ) لنقط المصحف (أي الشَّكْل)، فكان يقرأ المصحف على كاتب فصيح اللغة ثم يأمره بوضع نقطة فوق الحرف للدلالة على الفتح، ونقطة تحته للدلالة على الكسر، ونقطة بين يدَي الحرف للدلالة على الضم، ونقطتين على التنوين.

وتدلنا الروايات الخاصة بأنّ نصر بن عاصم الليثي (ت٨٩هـ)، ويحيى بن يَعْمُر (ت١٢٩هـ) هما أوّلُ مَن قاما بنَقْط المصاحف – على أنّ هذين الرجلين هما اللذان قاما بإتمام عمل أبي الأسود الدؤلي من بعده؛ إذ يبدو أنّ الذي قام به أبو الأسود لم يكن معمماً.

أمّا عن الحروف المنقوطة فخلاصة القول فيها، أن وضع النقط على بعض الحروف كان في عهد النبي (r)، فقد أوصى النبي (r) كاتبه معاوية برقش الحروف، فلمّا سأله معاوية عن الرقش قال له إنه إعطاء كلّ حرف ما ينوبه من النَّقْط حتى يتميّز عمّا يشبهه من الأحرف الأخرى.

وتؤكّد بعض الوثائق الموجودة أنّ الحروف المنقوطة كانت موجودة في النصف الأول من القرن الهجريّ الأول قبل نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر بزمن طويل؛ فنرى على إحدى البَرْدِيات المؤرخة في عام (٢٢) من الهجرة وجود نقط على الأحرف خ ذ ز ش ن، في بداية الكلمة ووسطها، وعلى نقش مؤرخ في (٥٨هـ) وجود نقط على الأحرف ب ت ث ي، في بداية الكلمة ووسطها، غير أنه يجب الإشارة إلى أنّ هذه الحروف لم تكن توضع عليها النقاط دائماً، بل كانت في مواضع يُرى من اللازم وضعها عليها، حتى لقد استُخدم النقط والشكل في البداية عند كتابة الوحي، وإن كان محدوداً، ثم قام الصحابة فجَرّدوا المصحف منه، ولما خيف على المصحف الشريف من اللحن والتصحيف شكلوه أولاً ثم وضعوا النقط على الحروف.

وقد كانت النقط التي وضعها أبو الأسود على الحروف للدلالة على الشَّكل (الحركة) مستديرة، ولأنها كانت تعدّ إضافة على المتن المكتوب بالمداد الأسود فقد كُتبت تلك النقط بمداد أحمر حتى تختلف عنه.

وفي الواقع فإنهم بدءاً من أواخر القرن الهجريّ وأوائل القرن الثاني استخدموا مداداً بألوان معينة لإشارات الكتابة في المصاحف التي استنسخت في مراكز العالم الإسلامي، وخاصة بالخط الكوفيّ.

- **القراءات القرآنية:**

القرن الأول:

- **ابن عامر الدمشقي:** عبد الله، (٨-١١٨)هـ؛ **إمام أهل الشام بالقراءة.**

قال ابنُ الجَزرَي في كتابه (النشر في القراءات العشر): كان الناس **بدمشق وسائر بلاد الشام حتى الجزيرة الفراتية** وأعمالها لا يأخذون إلا بقراءة ابن عامر، ولا زال الأمر كذلك إلى حدود **الخمس مئة**[١].

- **التجليد**

- **القرن الأول:** كان العرب يكتبون على عسب النخيل والحجارة (اللّخاف) وجلود الحيوانات المختلفة .

- **الرَّق والبَرْدِي والورق:**

القرن الأول:

كانت الأمم في ذلك متفاوتة، فكان أهل الصِّين يكتبون في ورق يصنعونه من الحشيش والكلأ، وعنهم أخذ الناس صنعةَ الورق؛ وأهل الهند يكتبون في خرّق الحرير الأبيض، والفُرسُ يكتبون في اللَّخاف (بالخاء المعجمة): وهي حجارة بيض رِقاق؛ وفي النُّحاس والحديد ونحوهما، وفي عُسب النخل (بالسين المهملة) وهي الجريد الذي لا خوصَ عليه، واحدها عسيب، وفي عظم أكتاف الإبل والغَنم.

وعلى هذا الأسلوب كانت العربُ لقربهم منهم، واستمرّ ذلك إلى أن بُعِثَ النبي (r) ونزل القرآن والعربُ على ذلك، فكانوا يكتُبون القرآن حين

---

(١) النشر في القراءات العشر، ٢٦٤/١.

ينـــزل ويقرؤه عليهم النبي (r) في اللِّخاف والعُسب؛ فعن زيد بن ثابت (t) أنه قال عند جمعه القرآن: «فجعلت أتتبَّع القرآن من العُسُب واللِّخاف» وربما كتب النبي (r) بعض مكاتباته في الأدَم.

وفتح المسلمون مدينة سمرقند الواقعة تحت نفوذ الصين سنة (٩٣) للهجرة آنذاك ، وتعرّفوا على الورق.

- **الحبر والمداد :**

القرن الأول حتى التاسع:

فصَّل صاحب (عمدة الكُتّاب وعدّة ذوي الألباب) المنسوب للمعز بن باديس عمل أجناس المداد وأنواعها: الكوفيّة، والفارسيّة، والعراقيّة، والمصريّة، والصينيّة، وما يُكتب منها في المصاحف، وذكر عشرات من الأنواع من الأحبار السود، والملوّنة، وطرائق صناعتها، وما يُصنع من النباتات، وما يُكتب بالذهب والفضّة والنحاس[١].

- **القرن الثاني:**

- **الخط والكتابة:**

القرن الثاني:

اعتنى النُّسّاخ في القرون الهجرية الأولى، وبعد الفتح الإسلاميّ وانتشار الإسلام فيها بوضع قواعد للخطوط، بعد أن بدأت صناعة الوراقة تروج؛ وذلك مع النشاط الحضاري للعلماء في العالم الإسلامي؛ فعُرف منهم قطبة المحرر، والضحاك بن عجلان، ت ١٣٦ هـ، وإسحاق بن حماد، ت ١٦٩ هـ.

---

(١) انظر (عمدة الكُتّاب وعدّة ذوي الألباب) المنسوب للمعز بن باديس، بتحقيقنا، وذلك الأبواب التالية:

الباب الثاني : في عمل المداد، وسائر أصنافه.

والباب الثالث : في عمل الأحبار السُّود .

والباب الرابع : في عمل الأحبار الملوّنة، والليِّق المركبّة، والدهانات المستحبّة.

والباب السادس : في تلوين الأصباغ وخلطها، واستخلاص بعضها من بعض، وتصويلها.

والباب السابع : في الكتابة بِلِيَق الذهب والفضة والنحاس وحلّهم وما يقوم مقامهم.

عُرف **الخط الكوفيّ المصحفي** الذي له أنواع لطيفة.

الأول: هو الخط الكوفيّ المصحفيّ المائل، وألفاته ولاماته متوازية ومائلة يميناً قليلاً والحروف النازلة فيه متوازية مع الحروف الطالعة، وهو خال من نقط الحروف ونقط التشكيل وزخارف الصنعة الفنية، ولهذا يعتقد أنه من كتابات القرن الأول دون غيره.

الثاني: الخط الكوفيّ المصحفي المشق، وفيه تمط حروف الدال والصاد والطاء والكاف وأخواتها والياء الراجعة مطاً كبيراً على السطر، دون أن يكون هناك مط في وسط المقاطع المكونة من حرفين أو أكثر، ويجوز ترك المسافات الكبيرة بين الكلمات مما يساعد على التضييق ما بين السطور وظهور حروف نازلة على السطر الثاني.

وكلّ ذلك من أنواع التجويد وهو أجمل من النوع الأول وقد بدأ من القرن الأول واستمر حتى القرن الثالث، وأكثر المتوفر من المصاحف المخطوطة بنوعه.

الثالث: الخط الكوفيّ المصحفي المحقق، وهو أجود الثلاثة شكلاً ومنظراً وأجودها تنسيقاً وتنظيماً، أصبحت أشكال الحروف متشابهة فيه والحروف التي كانت تمط في الخط الكوفيّ المصحفي المشق قبل مطها وتساوت في مساحتها، وأصبحت هناك مدات في وسط المناطع ليحدث التناسب بين المدات كلها، وزاد من حلاوته وجماله أن تزين بالتنقيط والتشكيل الحديث الذي تمّ في أواخر القرن الثاني الهجريّ، وزاد من جماله كذلك تساوي المسافات بين السطور واتساعها أكثر من النوع السابق واستقل كل سطر بحروفه، وقد بدأت كتابته من القرن الثاني الهجريّ بالنظر إلى ما فيه من الصنعة والعناية الفنية.

المغرب:

عُرف الخط المغربي: وهو مشتق من الخط الكوفيّ – أقدم ما وجد منه يرجع إلى ما قبل سنة (٣٠٠هـ)، كما ذكر في (انتشار الخط العربي ص ٧٦)، وكان يُسمّى «خط القيروان» عاصمة المغرب المؤسسة (٥٠هـ) ولما انتقلت عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر خط جديد اسمه (الأندلسي أو القرطبي) نسبة إلى قرطبة. (المرجع: مجلة العهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد أعوام ١٣٧٧،٧٥،٧٣،٧٢هـ).

- النَّقْط والشَّكْل

القرن الثاني:

بدءاً من أواخر القرن الهجريّ الأول وأوائل القرن الثاني استخدموا مداداً بألوان معينة لإشارات الكتابة في المصاحف التي استنسخت في مراكز العالم الإسلامي، وخاصة بالخط الكوفيّ.

ففي **المدينة المنورة** مثلاً كانت النقط التي تدل على الحركات والإشارات مثل التشديد والتخفيف التي أُضيفت إلى إشارات للكتابة فيما بعد تكتب بالمداد الأحمر بينما رسمت النقط التي تمثل الهمزة بالأصفر.

وقد استخدم **علماء العراق** للهمزات أيضاً مداداً أحمر، بينما استخدم بعض علماء الكوفة والبصرة ألواناً مختلفة للدلالة على القراءات المشهورة والشاذة والمتروكة، واستخدموا آنذاك المداد الأخضر[(١)].

وقد ارتبطت **ج - ومعها الأندلس** – بمنهج المدينة، فقد وضعت لحركة همزة الوصل التي تأتي في أول الكلمة نقطة خضراء أو لازوَرد.

- القراءات القرآنية :

القرن الثاني :

- نافع بن عبد الرحمن المدني (٧٠-١٦٩)هـ

---

(١) انظر أيضاً (صبح الأعشى) ٣/١٦٠-١٦٥.

- **قالون**: عيسى بن مينا الزرقي (١٢٠-٢٢٠)هـ؛ **قارئ المدينة**. (قرأ على نافع)

- **ورش**: عثمان بن سعيد القبطي **المصري**، (١١٠-١٩٧)، مولى قريش. (قرأ على نافع)

- **ابن كثير المكي**: عبد الله (٤٥-١٢٠)هـ، **إمام أهل مكة** في القراءة.

- **أبو عمرو بن العلاء**: زبان التميمي المازني البصري (٦٨-١٥٤)هـ.

- **عاصم ابن أبي النجود الكوفيّ**، مولى بني أسد: (ت١٢٧)هـ.

- **أبو بكر بن عياش الأسدي الكوفيّ** (٩٥-١٩٣)هـ. (قرأ على عاصم ابن أبي النجود الكوفيّ)

- **حفص بن سليمان الأسدي الكوفيّ** (٩٠-١٨٠)هـ. (قرأ على عاصم ابن أبي النجود الكوفيّ)

- **حمزة بن حبيب الزيات الكوفيّ التيميّ بالولاء** (٨٠-١٥٦)هـ.

- **الكسائيّ**: **عليّ بن حمزة**، أسديّ الولاء (١١٩-١٨٩)هـ.

- **أبو جعفر يزيد بن القعقاع المخزوميّ المدنيّ** (ت١٣٠)هـ.

- **عيسى بن وردان المدني** (ت١٦٠)هـ. (قرأ على أبي جعفر يزيد بن القعقاع)

- **ابن جمَّاز**: **سليمان بن سلم** (ت١٧١)هـ. (قرأ على أبي جعفر يزيد بن القعقاع)

- **يعقوب بن إسحاق الحضرمي، إمام أهل البصرة** (١١٧-٢٠٥)هـ.

التجليد

القرن الثاني: جَنَح العرب إلى الكتابة على الرَّقّ، حيث اشتهرت بعض مدن العراق في إنتاجه، ولاسيما مدينة البصرة والكوفة؛ إذ امتازت الأخيرة بالجودة على غيرها، وباستعمال الرَّقّ انتقل شكل الكتاب من الملف إلى

المصحف، فَعُرِفَ فنّ التجليد أو ما يسميّه أهل المغرب (التسفير)، وسمّاه أهل العراق (التصحيف).

قام أول ما قام على التقاليد الحبشية والقبطية السابقة للإسلام؛ فاستعمل المجلّدون في أول الأمر لوحين من الخشب جمعت بينهما أجزاء القرآن أو بعضها، والمظنون أن الفنان المسلم لم يدع هذه الألواح عاطلة من الزخرفة بل زخرفتها وربما غلّفها بالقماش أو الجلد.

والظاهر أنَّ فنّ التجليد في **العصر الأموي في بلاد الشام** سار على النهج الذي كان عليه أيام الخلفاء الراشدين مع إحداث بعض التطورات، وقد وصلت إلينا صفحات رقّ متفرقة من القرآن الكريم يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين الأول والثاني للهجرة، وهذه الصفحات بعضها قريبة إلى المربّع، وبعضها تميل إلى الامتداد عرضاً، وأغلبُ الظنّ أنّ المصاحف والمخطوطات التي أُنتجت خلال هذا العصر كانت مغلّفة بلوحات من الخشب قد طُعّمت بقطع من العظم والعاج أو غُلّفت بالقماش والجلد، وربما استخدمت صحائف البَرْدِي، لكن لم يصل إلينا شيء من هذه الكتب، لذلك فإنّ معلوماتنا تكاد تكون معدومة.

وفي **العصر العباسي الأوّل** استمر فنّ تجليد الكتب في العالم الإسلاميّ على ما كان عليه في العصر الأموي بعد أنْ لحقت به تطورات في الصناعة والزخرفة على حدّ سواء، غير أنّه لم يصل إلينا شيء مِن أوائل هذا العصر.

وأقدم الأغلفة التي وصلت إلينا يرجع تأريخها إلى القرن الثاني الهجريّ، من أشهرها غلاف في متحف برلين، صنع هذا الغلاف من خشب الأرز المطعّم بقطع من عاج وعظم وخشب مختلفة ألوانها مثبتة بمادة لاصقة، وإذا كان المؤرخون يختلفون في حقيقة هذا اللوح وفيما إذا كان غلاف مصحف أم جزءاً من صندوق اختلفوا كذلك في تحديد تاريخه.

والراجح أنّ هذا الغلاف يعود تاريخه إلى القرن الثاني للهجرة (الثامن الميلادي) بسبب ورقة البالميت البسيطة الخالية من الزخرفة هذا من جهة .

في ضوء ما وصلنا من أغلفة القرن الثالث والرابع الهجريّ نميل إلى ترجيح بُطلان استعمال الخشب المطعم بالعاج في تغليف الكتب، إذ شاع استخدام ألواح الخشب وصحائف الورق المغلّفة بالجلد.

وقد خطى المجلّد المسلم خطوة إلى الأمام حين غُلّقت ألواح الخشب هذه الشرائح من الجلد وجاءت الخطوة الثانية في فنّ التجليد عندما استبدلت ألواح الخشب بصفائح البَرْدِي وكانت هذه البَرْديات تستخدم عادة في تغليف كتب صغيرة الحجم، أما الكتب الكبيرة فقد ظلّ الخشب يستعمل في تغليفها زيادة في الحفظ والصون، ولا يستبعد قيام الفنان بمحاولة تغليف الكتب الكبيرة بالبَرْدِي.

ويرجّح أنّ العراقيين استمدّا عناصرهم الزخرفية التي تزين جلود الكتب من الفنّ الإيرانيّ والصينيّ ومن الأغلفة التي وصلتهم من مصر والمغرب، بينما لم تصلنا أغلفة تمثل لنا فنّ التجليد في بلاد الشام .

-الرَّق والبَرْدِي والورق :

القرن الثاني :

تعلم المسلمون أسرار هذه الصناعة من بعض أسرى الصينيّين الخبراء في هذه الصناعة، وممّن كانوا بالمدينة عند الفتح عام (١٣٤هـ=٧٥١هـ).

ثم انتقلت صناعة الورق إلى البلاد الإسلامية؛ فأنشأ هارون الرشيد رحمه الله في عام (١٧٨هـ=٧٩٤م) أوّل مصنع للورق في بغداد .

- الزخرفة والتذهيب والتصوير:

القرن الثاني:

بدأ شيوع التزيين في المصاحف وكتابتها بماء الذهب في إطلالة **العصر العباسيّ**، إذ بدأ الخطاطون والمزخرفون أولاً بزخرفة بدايات السور،

والصفحتين الأولى والثانية من المصحف، وفواصل السور، ثمّ صاروا يكتبون بعض المصاحف بماء الذهب، وقد اكتمل هذا الفنّ قبل نهاية القرن الثاني، ومن الدلائل الواضحة على ذلك أنّ المأمون أهدى إلى مسجد مشهد مصحفاً مكتوباُ بماء الذهب، على رَقّ أزرق داكن.

القرن الثالث

- الخط والكتابة:

القرن الثالث:

اخترع يوسف الشجري، ت ٢١٨ هـ خطي الثلثين والثلث، وكُتب الخط الرئاسي.

عمل إسحاق بن إبراهيم الأحول (الأحول المحرر)، ت القرن الثالث الهجريّ قلم النصف، وخفيف الثلث، والمسلسل، وغبار الحلبة، والمؤامرات، والقصص، والحرئجي.

ففي **القرن الثالث الهجريّ** لمّا كثر عدد الخطوط، وتنوّعت أشكالها، وتداخلت الأنواع، وتشابهت رسوم حروفها، ظهرت الحاجة إلى تركيز أنواعها وتصفية المتشابه منها، والاقتصار على أوضحها وأجملها؛ وقد قام بذلك ابن مقلة واستخلص أنواعاً ستة هي:

الثلث، والنسخ، والتواقيع، والريحان، والمحقق، والرِّقاع.

- القراءات القرآنية :

القرن الثالث:

- **الأزرق**: أبو يعقوب يوسف بن عمرو **المدني ثم المصري** (ت٢٤٠)هـ. (قرأ على نافع)

- **الأصبهاني**: أبو بكر محمد بن عبد الرحيم الأسدي **الأصبهانيّ** (ت٢٩٦)هـ. (قرأ على نافع)

- **البزي**: أبو الحسن أحمد بن محمد (١٧٠-٢٥٠)هـ؛ مقرئ مكة ومؤذّن المسجد الحرام. (قرأ على ابن كثير المكي)

- **قنبل**: أبو عمرو محمد بن عبد الرحمن المخزومي بالولاء (١٦٥-٢٩١)هـ؛ شيخ قراء الحجاز. (قرأ على ابن كثير المكي)

- **حفص الدُّوري**: ابن عمر الأزدي **البغدادي** (ت٢٤٦)هـ. (قرأ على أبي عمرو بن العلاء)

- **السوسي**: صالح بن زياد (ت٢٦١)هـ. (قرأ على أبي عمرو بن العلاء)

- **هشام بن عمار السلمي الدمشقي** (١٥٣-٢٤٥)هـ. (قرأ على ابن عامر الدمشقي)

- **ابن ذكوان، عبد الله الفهري الدمشقي** (١٧٣-٢٤٢)هـ. (قرأ على ابن عامر الدمشقي)

- **خلف بن هشام الأسدي البغدادي** (١٥٠-٢٢٩)هـ. (قرأ على **حمزة بن حبيب الزيات الكوفيّ**)

- **خلاد بن خالد الشيباني بالولاء الكوفيّ** (ت٢٢٠)هـ. (قرأ على **حمزة بن حبيب الزيات الكوفيّ**)

- **أبو الحارث**: الليث بن خالد البغداديّ (ت٢٤٠)هـ. (قرأ على الكسائي)

- **حفص الدوري**، وهو راوي أبي عمرو المتقدّم. (قرأ على الكسائي)

- **رُويس**: محمد بن المتوكل البصري (ت٢٣٨)هـ (قرأ على يعقوب بن إسحاق الحضرمي)

- **رَوح بن عبد المؤمن البصريّ**، الهذليّ بالولاء (ت٢٣٤)هـ. (قرأ على يعقوب بن إسحاق الحضرمي)

- **إسحاق الورّاق المروزيّ ثمّ البغداديّ** (ت٢٨٦)هـ. (قرأ على خلف بن هشام البزار) المتقدّم

- **إدريس الحدّاد:** أبو الحسن بن عبد الكريم **البغدادي** (١٨٩-٢٩٢)هـ. (قرأ على خلف بن هشام البزار) المتقدّم.

التجليد

القرن الثالث: وصل إلينا غلافان معروضان في دار الكتب المصرية من القرن الثالث للهجرة، الأول هو جزء من غلاف مصحف على هيئة صندوق، صنع من لوح خشبي مغلف بجلدة ذات لون بني، أما باطن الغلاف أُلصق عليه صفيحة من الرَّقّ ووجدت عليها كتابة تنصُّ على أنّ هذا المصحف من إنتاج محمد بن إبراهيم، كتبه لكي يهديه إلى الجامع الكبير بدمشق سنة (٢٧٠هـ) (٨٨٣م).

والغلاف الثاني مصنوع أيضاً من لوح خشبي مغلّف بجلد بُنيّ غامق، أمّا باطن اللوح فقد أُلصق عليه صحيفة من الرَّقّ خالية من الزخرفة، بينما حمل غلافاه زخرفتين مختلفتين .

- **الرَّق والبَرْدِي والورق :**

القرن الثالث:

واستمر تقدّم هذه الصناعة في بغداد حتى القرن الخامس عشر الميلادي = التاسع الهجريّ.

- **التعقيبات: نظام ترتيب الأوراق :**

القرن الثالث والرابع :

تحتفظ الخزانة الظاهرية بدمشق بنسخة من (ديوان الفرزدق)، توافرت فيها التعقيبات في أوراقها، نُسخت قبل عام (٣٣١ هـ) [1]، وهي من رواية الحسن بن الحسين السُكريّ، ورقمها فيها (٨٨٠٠)، وتضم الخزانة الوطنية

---

(١) نشرها مصوّرة عن الأصل الخطي مجمع اللغة العربية بدمشق، سنة ١٣٨٥ هـ = ١٩٦٥ م، وقدّم لها الأستاذ الدكتور شاكر الفحام.

بباريس نسخة من كتاب (المدخل الكبير في علم أحكام النجوم) لأبي معشر البلخي، عليها علامة التعقيبة نُسخت سنة (٣٢٥ هـ)، وفي الخزانة السابقة نفسها كتاب (تاريخ الملوك والأمم) للأصمعي نسخه ابن السكِّيت سنة (٢٤٣)[١]، وهذا يدل على أنها كانت مستخدمة في القرون الهجريّة الأولى.

القرن الرابع

- الخط والكتابة:

القرن الرابع:

عمل ابن مقلة ت ٣٣٨ هـ، قاعدة النسخ والثلث في العراق.

عمل حسن فارس، ت ٣٧٢ هـ، التعليق والتراسل بفارس.

وعرف في هذا القرن خطوط ذكرها النَّديم، وهي: التتم، والثلث، والمدوّر، والكوفيّ، والبصريّ، والمَشْق، والتجاويد، والسواطي، والمائل، والمصنوع، والراصف، والأصفهاني، والسجلي، والفيراموز.

وزاد التوحيديّ: الإسماعيلي، والأندلسي، والشامي، والعراقي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمحرر، والمصري.

- النقط والشكل:

القرن الرابع:

قال الشيخ أبو عمرو الداني (ت٤٤٤) : وأرى أن يستعمل للنقط لونان: الحمرة والصفرة، فتكون الحمرة للحركات، والتنوين والتشديد، والتخفيف، والسكون، والوصل، والمدّ؛ وتكون الصفرة للهمزة خاصة.

قال: وعلى ذلك مصاحف أهل المدينة، ثم قال: وإن استعملت الخضرة للابتداء بألفات الوصل على ما أحدثه أهلُ بلدنا بأساً، قال: ولا أستجيز النَّقطَ

---

(١) دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي، أحمد شوقي بنبين، الرباط: جامعة محمد الخامس، ١٩٧٠، ص (٧٦-٧٧).

بالسواد لما فيه من التغيير لصورة الرسم، وقد وردت الكراهة لذلك عن عبد الله بن مسعود وعن غيره من علماء الأمة.

وأمّا **المتأخرون** فقد أحدثوا لذلك صوراً مختلفة الأشكال لمناسبة تخص كل شكل منها، ومن أجل اختلاف صُورها وتبايُن أشكالها رَخَّصوا في رسمها بالسواد.

ويتعلق بالمقصود من ذلك سبع صور:

الأولى: علامة السكون:

والمتقدّمون يجعلون علامة ذلك جرةً بالحُمرة فوق الحرف، سواء كان الحرف المسكَّن همزة كما في قولك: لم يَشأ، أو غيرها من الحروف كالذال من قولك: اذهب.

أما المتأخرون: فإنهم رسموا لها دائرة تشبه الميم إشارة إلى الجزم إذ الميم آخر حرف من الجزم، وحذفوا عراقة الميم استخفافاً، وسمّوا تلك الدائرة جزمة، أخذاً من الجزم الذي هو لقب السكون، ويحتمل أن يكونوا أتوا بتلك الدائرة على صورة الصِّفر في حساب الهنود ونحوهم إشارة إلى خلق تلك المرتبة من الأعداد لأن الصفر هو الخالي، ومنه قولهم: «صِفر اليدين» بمعنى أنه فقير ليس في يديه شيء من المال.

وحُذَّاقُ الكُتَّاب يجعلونها جيماً لطيفة بغير عرافة إشارة إلى الجزم.

الثانية: علامة الفتح:

أمّا المتقدمون فإنّهم يجعلون علامة الفتح نُقطةً بالحمرة فوق الحرف، فإن أتبعت حركة الفتح تنويناً، جعلت نقطتين، إحداهما للحركة، والأخرى للتنوين.

والمتأخرون يجعلون علامتها ألفاً مضطجعة، لما تقدم من أنّ الألف علامة الفتح في الأسماء المعتلّة ورسومها بأعلى الحرف موافقة للمتقدّمين في ذلك، وسَمّوا تلك الألف المضطجعة نصبة أخذاً من النصب، ويجعلون حالة

التنوين خطّين مضطجعين من فوقه كما جعل المتقدمون لذلك نقطتين، وعبّروا عن الخطّتين بنصبتين، ويكون بينهما بقدر واحدة منهما.

الثالثة: علامة الضم:

أمّا المتقدّمون فإنهم يجعلون علامة الضمة نقطة بالحُمرة وسط الحرف أو أمامه، فإن لحق حركة الضم تنوينٌ، رسموا لذلك نقطتين: إحداهما للحركة، والأخرى للتنوين على ما تقدّم في الفتح.

وأمّا المتأخرون فإنهم يجعلون علامة الضمّة واواً صغيرة، لما تقدم أنّ الواو من علامة الرفع في الأسماء المعتلة، وسمَّوها رفعة لذلك، ورسموها بأعلى الحرف ولم يجعلوها في وسطه كيلا تشين الحرف، بخلاف المتقدمين لمخالفة اللون ولطافة النقطة.

فإن لحق حركة الضم تنوينٌ رسموا لذلك واواً صغيرة بخطَّة بعدها: الواو إشارة للضم، والخطة إشارة للتنوين، وعبروا عنهما برفعتين، وبعضهم يجعل عوض الخطة واواً أخرى مردودة الآخر على رأس الأولى.

الرابعة: علامة الكسر:

والمتقدّمون يجعلون علامة الجرّ نقطة بالحُمرة تحت الحرف، فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا لذلك نقطتين.

والمتأخّرون جعلوا علامة الكسر شظيَّة من أسفل الحرف إشارة إلى الياء التي هي علامة الجرّ في الأسماء المعتلة على ما مرّ، وسمَّوا تلك الشظيّة خفضةً، أخذاً من الخفض الذي هو لقب الكسر، ولم يخالفوا بينها وبين علامة النصب لاختلاف محلهما.

فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خطَّين من أسفله: إحداهما للحركة، والأخرى للتنوين.

الخامسة: علامة التشديد:

والمتقدمون اختلفوا: فمذهب أهل المدينة أنهم يرسُمون علامة التشديد على هذه الصورة ٧_ ٨ ولا يجعلون معها علامات الإعراب بل يجعلون علامة الشدّ مع الفتح ٨ فوق الحرف، ومع الكسر تحت الحرف، ومع الضم أمام الحرف.

قال الشيخ أبو عمرو الداني رحمه الله: وعليه عامّة بلدنا (أي بلاد الأندلس)، قال: ومنهم من يجعل مع ذلك نقطة علامة للإعراب، وهو عندي حسن.

وعامّة أهل الشرق على أنهم يرسُمون علامة التشديد صورة شين من غير عراقة على هذه الصورة (ّ) كأنهم يريدون أوّل شديد، ويجعلون تلك العلامة فوق الحرف أبدا ويُعربونه بالحركات، فإن كان مفتوحاً جعلوا مع الشدّة نقطة فوق الحرف علامة الفتح، وإن كان مضموناً جعلوا مع الشدّة نقطة أمام الحرف علامة الضم، وإن كان مكسوراً جعلوا مع الشدّة نقطة تحت الحرف علامة الكسر.

وعلى هذا المذهب استقر رأيُ المتأخرين أيضاً؛ غير أنهم يجعلون بدل النقط الدالة على الإعراب التي اصطلحوا عليها من النصبة، والرفعة، والخفضة، فيجعلون النصبة والرفعة بأعلى الشدة، ويجعلون الخفضة بأسفل الحرف الذي عليه الشدّة.

وبعضهم يجعلها أسفل الشدّة من فوق الحرف، ولا فرق في ذلك بين أن يكون المشدّد من كلمة واحدة أو من كلمتين كالإدغام من كلمتين.

السادسة: علامة الهمزة:

والمتقدمون يجعلونها نقطة صفراء ليخالفوا بها نقط الإعراب كما نقدّم في كلام الشيخ أبي عمرو الدانيّ رحمه الله: ويرسمونها فوق الحرف أبدا، إلا أنهم يأتون معها بنقط الإعراب الدالة على السكون والحركات الثلاث بالحُمرة على ما تقدم.

وسواء في ذلك كانت صورة الهمزة واواً أو ياءً أو ألفاً؛ إذ حق الهمزة أن تلزم مكاناً واحداً من السطر، لأنها حرف من حروف المعجم، والمتأخرون يجعلونها عيناً بلا عراقة، وذلك لقرب مخرج الهمزة من العين، ولأنها تمتحن بها كما سيأتي.

ثم إن كانت الهمزة مصوّرة بصورة حرف من الحروف، فإن كانت الهمزة ساكنة، جعلت الهمزة من أعلى الحرف مع جزمة بأعلاها، وإن كانت مفتوحة، جعلت بأعلى الحرف أيضاً مع نصبة بأعلاها، وإن كانت مضمومة، جعلت بأعلى الحرف مع رفعة بأعلاها، وإن كانت مكسورة، جعلت بأسفل الحرف مع خفضة بأسفلها، وربما جعلت بأعلى الحرف والخفضة بأسفله.

وقد اختلف القدماء من النحويين في أيّ الطرفين من اللام ألف هي الهمزة.

فحُكي عن الخليل بن أحمد رحمه الله أنه قال: الطَّرف الأوّل هو الهمزة، والطَّرف الثاني هو اللام.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ رحمه الله: وإلى هذا ذهب عامَّة أهل النقط؛ واستدلوا على صحة ذلك بأن رسم هذه الكلمة كانت أولاً لاماً مبسوطة في طرفها ألف على هذه الصورة (U) كنحو رسم ما أشبه ذلك مما هو على حرفين من سائر حروف المعجم مثل (يا، وها) وما أشبههما إلا أنه استثقل رسم ذلك كذلك في اللام ألف خاصة لاعتدال طرفيه لمشابهة كتابة الأعاجم فحسن رسمه بالتضفير فضم أحد الطرفين إلى الآخر فأيهما ضم إلى صاحبه كانت الهمزة أولى ضرورة، وتعتبر حقيقة ذلك بأن يُؤخذ شيء من خيط فيُضفَّر ويخرج كل واحد من الطرفين إلى جهة، ثم يقال الطرفان فيتبين من الوجهين أن الأوّل هو الثاني في الأصل، وأن الثاني هو الأوّل لا محالة في التضفير.

وأيضاً فقد اتفق أهل صناعة الخط من الكُتَّاب القدماء وغيرهم على أنه يُرسم الطَّرف الأيسر قبل الطَّرف الأيمن، ولا يخالف ذلك إلا من جهل صناعة الرسم إذ هو بمنـــزلة من ابتدأ برسم الألف قبل الميم في (ما) وشبهه مما هو على حرفين، فثبت بذلك أن الطرف الأول هو الهمزة، وأن الطرف الثاني هو اللام، إذ الأول في أصل القاعدة هو الثاني، والثاني هو الأوّل على ما مرّ؛ وإنما اختلف طرفاها من أجل التضفير.

وخالف الأخفش، فزعم أنّ الطرف الأول هو اللام، والطرف الثاني هو الهمزة، واستشهد لذلك ما تُلفظ به أولاً هو المرسوم أولاً وما تُلفظ به آخراً هو المرسوم آخراً، ونحن إذا قرأنا لأنت ولأنه ونحوهما لفظنا باللام ثم بالهمزة بعدها.

ونازعه في ذلك الشيخ أبو عمرو الدانيّ، والحق أن ذلك يختلف باختلاف اللام ألف على ما رتبه متأخرو الكُتَّاب الآن، ففي المضفورة على ما تقدّم، وفي المصورة بهذه الصورة (لا) بالعكس.

وإن كانت الهمزة غير مصوّرة بحرف من الحروف كالهمزة في جزء وخَبءٍ؛ جعلت العلامة في محل الهمزة من الكلمة مع علامة الإعراب: من سكون، وفتح، وضم، وكسر، فإن عرض للهمزة مع حركة من الحركات الثلاث تنوينٌ، جعل مع الهمزة علامة التنوين: من نصبتين أو رفعتين أو خفضتين على ما مرّ في غير الهمزة.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ رحمه الله: وتمتحن الهمزة في موضعها من الكلام بالعين، فحيث وقعت العين وقعت الهمزة مكانها، وسواء كانت متحركة أو ساكنة لحقها التنوين أو لم يلحقها، فتقول آمنوا عامنوا، وفي وآتي المال وعاتي المال، وفي مستهزئين مستهزعين، وفي خاسئين خاسعين، وفي مبرؤون مبرعون، وفي متكئون متكعون، وفي ماء ماع، وفي سوء سوع، وفي أولياء أولياع، وفي تنوء تنوع، وفي لَتنوء لتنوع، وفي أن تبوّءا تبوّعا، وفي تَبوء تبوع، وفي مِن شاطئ من شاطع، وكذلك ما أشبهه حيث وقع فالقياس فيه مطَّرد.

السابعة: علامة الصلة في ألفات الوصل:

أمّا المتقدّمون فإنهم رسموا لها جرّة بالحمرة في سائر أحوالها، وجعلوا محلها تابعاً للحركة التي قبل ألف الوصل، فإن وليها فتحة كما في قوله تعالى: **(تتقون الذي)** جعلت الصلة جرّة حمراء على رأس الألف على هذه الصورة (آ) وإن وليها كسرة كما في قوله تعالى **(رب العالمين)** جعلت الصلة جرّة

حمراء تحت الألف على هذه الصورة (ا) وإن وليها ضمة كما في قوله تعالى: **(نستعين اهدنا)** جعلت الصلة جرّة حمراء في وسطها على هذه الصورة (+)، فإن لحق شيئاً من الحركات التنوينُ جعلت الصلة أبدا تحت الألف، لأن التنوين مكسور للساكنين ما لم يأت بعد الساكن الواقع بعد ألف الوصل ضمةُ لازمة نحو قوله تعالى: **(فتيلاً انظر)** و**(عيون ادخلوها)**.

قال بعضهم: بضم التنوين فتجعل الجرّة على ذلك وسط الألف.

وأمّا المتأخرون [فإنهم رسموا لذلك صاداً لطيفة إشارة إلى الوصل] وجعلوها بأعلى الحرف دائماً ولم يُراعوا في ذلك الحركاتِ، اكتفاء باللفظ.

- **تنبيه**:

إنّ اللفظ قد يتعين في الهجاء إلى الزيادة والنقصان، ولا شكٍّ أنّ الشكل يتغير بتغير ذلك، و نذكر من ذلك ما يختص بالهجاء العرفيّ دون الرسميّ باعتبار الزيادة والنقص.

أما **الزيادة**، فمثل أولئك، وأولو، وأولات ونحوها.

قال الشيخ أبو عمرو الدانيّ: وسبيلك أن تجعل علامة الهمزة نقطة بالصُّفرة في وسط ألف أولئك وأولو وأولات، وتجعل نقطة بالحُمرة أمامها في السطر لتدل على الضمة، قال: وإن شئت جعلتها في الواو الزائدة، لأنها صورتها، وهو قول عامّة أهل النقط، هذه طريقة المتقدّمين.

أما المتأخرون، فإنهم يجعلون علامة الهمزة على الواو وهو مخالف لما تقدّم من اعتبار الهمزة بالعين فإنها لو امتحنت بالعين، لكان لفظها عولئك وكذلك البواقي.

وأمّا **النقص** فمثل النبينَ إذا كتبت بياء واحدة، وهؤلاء، ويا ءادم إذا كتبا بحذف الألف بعد الهاء في هؤلاء والألف الثانية في يا ءادم فترسم علامة الهمزة من النقطة الصفراء وحركتها على رأي المتقدّمين، وصورة العين على رأي المتأخرين قبل الياء الثانية في النبيين.

وتجعل ذلك على الألف الثانية في يا آدم لأنها صورتها وعلى الواو في هؤلاء لأنها صورتها.

- **نقط الحروف** :

اصطلح العلماء على نقط استخدموها لتمييز الحروف المتشابهة؛ فهناك الحروف المعجمة، وهناك الحروف المهملة؛ فالحروف المهملة هي الحروف التي تخلو من النقط، والحروف المعجمة هي الحروف التي وُضع عليها النقط؛ فميّزوا حرفي الدال والذال بإهمال الأول وإعجام الثاني بنقطة واحدة علوية، وكذلك الراء والزاي، والصاد والضاد، والطاء والظاء، والعين والغين؛ ثم جاء إلى السين والشين فميّزاها بإهمال الأولى وإعجام الشين بثلاث نقط لها أسنان، ولأنه لو أُعجمت بنقطة واحدة لتوهم مَن يقرأ أنّ الجزء المنقوط نون والباقي حرفان.

أمّا الباء والتاء والثاء والنون والياء فلم تجعل واحدة منهنّ مهملة، بل أُعجمت كلّها[١].

أمّا الجيم والحاء والخاء فقد جُعلت الحاء مهملة وأُعجمت الأُخريان واحدة من تحت والأخرى من فوق.

أمّا الفاء والقاف فلم تهملا وإنّما نقطتا جميعاً؛ أخذت الفاء نقطة واحدة والقاف نقطتين كليهما من أعلى.

أمّا **المغاربة** فقد نقطوا الفاء بنقطة واحدة من أسفل، والقاف نقطة واحدة من أعلى علماً أنّ القياس هو أن تهمل الأولى وتنقط الثانية جرياً على ما تمّ عند نقط الدال والذال وغيرهما مما ينقط[٢].

---

(١) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٧.

(٢) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٧- ٣٨، الخطاطة، للدالي، ص ٦٢، دراسة فنية لمصحف مبكّر محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض، عبد الله محمد عبد الله المنيف، أطروحة ماجستير، ص ١٤٣-١٤٤.

على أنّ الدانيّ قد خطّأ المشارقة والمغاربة في نقط الفاء والقاف[1]، **وتعليل** ذلك ما يذكره أنّ الخليل بن أحمد في روايته عن نقط الحروف بقوله عند نقط الفاء والقاف: : «... والفاء إذا وصلت فوقها واحدة، وإذا انفصلت لم تُنقط لأنّها لا يُلابسها شيء من الصور، والقاف إذا وُصلت فتحتها واحدة. وقد نقطها ناسٌ من فوقها اثنتين، فإذا فُصلت لم تنقط لأنّ صورتها أعظم من صورة الواو».

إذن يظهر من هذا القول أنّ من ينقط القاف بنقطتين كان هو الشاذ، علماً أنّ الداني في موضع آخر يصف أنّ أهل المشرق ينقطون القاف بنقطتين[2]، ولعلّ هذا كان مشهوراً في عصر الداني (القرن الرابع الهجري) ، وليس في عصر الخليل بن أحمد.

وقد وُجدت نماذج مخطوطة يظهر عليها ما يقول به الخليل بن أحمد[3].

وأشار القلقشندي في - القرن التاسع الهجريّ - إلى أنّ القاف لا تنقط إلا من أعلاها فيقول: «وأمّا القاف فلا خلاف بين أهل الخط أنها تنقط من أعلاها إلا أنّ من نقط الفاء بواحدة من أعلاها نقط القاف باثنتين من أعلاها ليحصل الفرق بينهما، ومن نقط الفاء من أسفلها نقط القاف من أعلاها»[4].

قال الأستاذ المنيف: ومن الأمثلة التي تتعارض مع قول القلقشندي السابق ومع ما نقوم به الآن من نقط الفاء بواحدة من أعلى، هو ما نجده من أمثلة قائمة وهو نقط حرف القاف من أسفل كما هو مشاهد في نقش قبة الصخرة حيث نقطة من أسفل في الكلمات التالية «مستقيم، قائماً، لا

---

(١) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٥-٣٦.

(٢) المحكم في نقط المصاحف، للداني، ص ٣٧.

(٣) يُنظر «مصاحف صنعاء»، دار الآثار الكويتية، ص ٦٥، شكل ٦١؛ نقلاً عن «دراسة فنية لمصحف مبكّر محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض»، عبد الله محمد عبد الله المنيف، أطروحة ماجستير، ص ١٤٣-١٤٤.

(٤) صبح الأعشى، للقلقشنديّ، ٣/١٥٣.

تقولوا»[1]، وكذلك نقطة القاف في كلمتي «القدوس» و«يلحقوا» في مصحف طوب قبو [سراي] المنسوب إلى عثمان بن عفّان في إسطنبول[2]، وكلمة «القدوس» (س٨، ورقة ٣٦٧ب) و «يلحقو» (س١٤) و«يقولون» (س٧)، و«قوماً» (س١٠)[3].

أمّا القاف النهائية فلا تنقط البتة لاختلاف صورتها عن غيرها من الحروف وهي على هذه الهيئة تخالف ما عليه المشارقة والمغاربة الآن من نقطهم القاف بنقطتين من أعلى والفاء بواحدة من أعلى عند المشارقة، أمّا المغاربة فقد نقطوا الفاء بواحدة من أسفل والقاف بواحدة من أعلى، وقد استمرّ هذا النقط السابق في الكتابة حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي جمع بين النقطين – أي نقط الشكل ونقط الإعجام - بأسلوب لا يزال هو المستخدم إلى الآن في لغتنا العربية. وقد اقتصر العمل الذي أحدثه الخليل بن أحمد في كتب الأدب دون القرآن الكريم[4].

ولعلّ ذلك يفسّره ابن خلدون بقوله : «وانظر ما وقع لأجل ذلك في رسمهم المصحف حيث رسمه الصحابة بخطوطهم وكانت غير مستحكمة في الإجادة فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضته أقيسة رسوم صناعة الخط عند أهلها، ثم اقتفى التابعون من السلف رسمهم فيها تبركاً بما رسمه أصحاب رسول صلى الله عليه وسلم، وخير الخلق من بعده المتلقون لوحيه من كتاب الله وكلامه كما يقتفى لهذا العهد خط ولي أو عالم تبركاً، ويتبع رسمه خطأً أو

---

(١) قديم وجديد في أصل الخط العربي، يوسف ذنون، مجلة المورد،مج ١٥، ع١٣،ص١٢.

(٢) دراسات في تاريخ الخط العربي، صلاح الدين المنجد، ص ٥٨، شكل ٢٨.

(٣) دراسات في تاريخ الخط العربي، صلاح الدين المنجد، ص ٦٠، شكل ٢٩.

(٤) دراسة فنية لمصحف مبكّر محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض، عبد الله محمد عبد الله المنيف، أطروحة ماجستير، ص ١٤٤-١٤٥.

صواباً، وأين نسبة ذلك من الصحابة وما كتبوه فاتبع ذلك وأثبت رسماً، ونبّه العلماء بالرسم على مواضعه»[1].

- **القراءات القرآنية**

القرن الرابع:

نقل ابن مجاهد (ت٣٢٤): «وعلى قراءة ابن عامر أهل الشام وبلاد الجزيرة إلا نفراً من أهل مصر فإنّهم ينتحلون قراءة نافع، والغالب على أهل الشام قراءة عبد الله بن عامر اليحصبيّ»[2].

- **التجليد**

القرن الرابع والخامس :

يلاحظ بداية تشكّل **اللسان** في الكتاب الإسلاميّ، وإن كان قد عُرف قبلُ لدى أقباط مصر، وبداية استخدام السُّرّة التي تتوسّط أرضيّة المتن وأجزاؤها قائمة في أركان المتن الأربعة، كما يظهر فيه لأوّل مرّة استخدام الألوان في تزويق زخارفه.

ونلاحظ بأنّ فنّ التجليد تطور تطوراً كبيراً في مصر فقد بطل استعمال ألواح الخشب على حين استمر استخدام البَرْدِي السميك، واتّبع الطريقة نفسها مع الورق السَّميك.

أمّا فيما يتعلق بشكل الكتاب فقد تغيّر حيث أصبح عمودياً على هيئة الكتاب المقدس المسيحي إلى جانب الشكل المربع.

وفي **بلاد المغرب** بدأ تطور جديد في فنّ التجليد نتلمسه بوصول كتاب (عمدة الكتّاب وعدّة ذوي الألباب) المنسوب للمعز بن باديس[1]، ويمكن أن

---

(١) مقدمة ابن خالدون،٢ /٣٤٢، تحقيق أ.م. كاترمير، مصورة مكتبة لبنان عن طبعة باريس سنة ١٨٥٨.

(٢) جمال القراء وكمال الإقرّاء، علم الدين السخاويّ، ٢/٤٣٦.

نأخذ عليه مثالاً لغلاف عثر عليه في جامع القيروان محفوظ في متحف باردو، امتازت جلدة الغلاف بطريقة زخرفتها عن الأغلفة القيروانيّة الأخرى، حيث نجد متن الجلدة تتوسطه سُرّة مربعة الشكل مُلئت بأشرطة متشابكة مكوّنة على هيئة نسج المصير تتخلّلها ما يشبه حبّات اللؤلؤ.

ويزدان الإطار بأشرطة مضفورة إلى جانب شريط ضيق ازدان بحبات اللؤلؤ، كما نجد في جزء من غلاف على هيئة صندوق في المتحف نفسه، يرجع إلى القرن الخامس الهجريّ، وجود زخارف بارزة.

وقد أشار البشاري المقدسي (٣٣٦هـ=٩٤٧م-٣٨٠هـ =٩٩٠م) في هذا القرن في إلماعه إلى أقطار الغرب الإسلاميّ بقوله: «وأهل الأندلس أحذق الناس في الوراقة»[٢]، وذلك بفضل الخلفاء الذين اعتنوا بالكتب والمكتبات[٣].

ولم تصلنا في هذا العصر أمثلة من جلود كتب عراقية، لكن المستخلص من كلام المؤرّخين أنّ هذا الفن ظل مزدهراً يسير على النمط الذي كان عليه في القرون السابقة.

أما باقي الأقطار الإسلامية الواقعة في جنوب ووسط الجزيرة العربية، فإنّ معرفتنا عنها تكاد تكون معدومة في العصور جميعها.

- **الرَّق والبَرْدِي والورق**

القرن الرابع:

ظهرت هذه الصناعة في بلاد الشام، ولقيت رواجاً في الأسواق الأوربية، ثم انتقلت إلى مصر في حدود (٩٠٠) ميلادي.

---

(١) انظر الباب الثاني عشر منه في صناعة التجليد وعمل جميع آلاته حتى يُستغنى عن المجلّدين، ص١٥٩، بتحقيقي، ونشر وزارة الثقافة السورية، سنة ٢٠٠٧.

(٢) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، محمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبشاري، ص١٩٧.

(٣) الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ص٢٥٧.

ورغم انتشارها في بلاد المشرق إلا أنّ أوربة لم تعرفها حتى القرن الثاني عشر الميلادي.

- **الزخرفة والتذهيب والتصوير**:

القرن الرابع :

شاع وكثُر تزيين وتذهييب المصاحف، وكذلك الكتب الأخرى، وقد وردت روايات تفصح عن شدّة عناية المسلمين بتذهيبها[١].

القرن الخامس

- **السماعات**

القرن الخامس:

يقول الدكتور صلاح الدين المنجد رحمه الله (ت١٤٣١) هـ: **إنَّ هذه السماعات ظهرت في القرن الخامس الهجريّ عند ظهور المدارس وانتشارها في العالم الإسلامي**، ففي هذا القرن عمدوا إلى ظاهرة جيدة هي أن يثبتوا في آخر الكتاب أو صدره أو في ثناياه أسماء الذين سمعوه على منصفه أو على عالم غيره، فإذا نسخ الطالب نسخة من النسخة المحفوظة في المدرسة أو المسجد نقل أيضاً ما ثبت فيها من سماعات.

ويلاحظ أنّ هذه السماعات كانت تظهر وتنتقل مع ظهور مراكز العلم وانتقالها من مكان إلى آخر؛ ففي **القرن الخامس** نجد سماعات كثيرة في بغداد، في حين لا نجد منها شيئاً في دمشق.

- **القراءات القرآنية**:

القرن الخامس:

في المدينة: عُرفت قراءة نافع بن عبد الرحمن المدني، و أبي جعفر يزيد بن القعقاع المخزوميّ المدنيّ.

---

(١) الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ٢٧٣ وما بعدها.

وفي مكّة: عُرفت قراءة عبد الله بن كثير المكي، واشتهر راوياه البزي: مقرئ مكة ومؤذّن المسجد الحرام، وقنبل: شيخ قراء الحجاز.

وفي البصرة: عُرفت قراءة أبي عمرو بن العلاء، ويعقوب بن إسحاق الحضرميّ.

وفي دمشق: عُرفت قراءة عبد الله بن عامر، وراوياه **هشام بن عمار السلمي الدمشقي** (ت٢٤٥)هـ، و**عبد الله بن ذكوان** (ت٢٤٢)هـ، وقال أبو زرعة الدمشقي: كان القرّاء بدمشق الذين يُحكمون القراءة الشاميّة العثمانيّة، ويضبطونها هشام وابن ذكوان، والوليد بن عتبة (ت١٧٦)هـ[١].

وفي الكوفة: عُرفت قراءة عاصم ابن أبي النجود، وقراءة حمزة بن حبيب الزيّات؛ ذلك أنّ الإمامة رجعت بعد عاصم بالكوفة إلى حمزة، وسبب ذلك أنّ حفصاً انتقل إلى بغداد، وامتنع أبو بكر بن عياش من الإقراء، فذهبت قراءة عاصم من الكوفة إلا من نفر يسير[٢].

وفي بغداد: عُرفت قراءة خلف بن هشام الأسدي والكسائيّ.

لذلك نجد أنّ القراءة المشهورة في الشام قراءة ابن عامر، وذلك إلى حدود **الخمس مئة، ثمّ كان بعد ذلك قراءة أبي عمرو بن العلاء، إلى أن عمّت قراءة حفص عن عاصم مع دخول العثمانيين الشام في القرن العاشر.**

قال ابنُ الجَزَرَي في كتابه (النشر في القراءات العشر): كان الناس **بدمشق وسائر بلاد الشام حتى الجزيرة الفراتية** وأعمالها لا يأخذون إلا بقراءة ابن عامر، ولا زال الأمر كذلك إلى حدود الخمس مئة[٣].

---

(١) طبقات القراء، الذهبي، ٢٣٤/١.

(٢) جمال القراء وكمال الإقرّاء، علَم الدين السَخاويّ ٤٦٧/٢.

(٣) النشر في القراءات العشر، ٢٦٤/١.

ونقل ابن مجاهد (ت٣٢٤): «وعلى قراءة ابن عامر أهل الشام وبلاد الجزيرة إلا نفراً من أهل مصر فإنّهم ينتحلون قراءة نافع، والغالب على أهل الشام قراءة عبد الله بن عامر اليحصبيّ»[(١)].

ونقل ابنُ الجزري في (النشر) [(٢)]: عن أبي حيّان الأندلسي المولود سنة (٦٥٤) والمتوفى سنة (٧٤٥) من خطه: «أبو عمرو بن العلاء: الإمام الذي يقرأ **أهل الشام ومصر** بقراءته».

إلا أنَّ ذلك لا يمنع إثبات القراءة فيما بعد هذه الفترة؛ فقد اطّلعتُ على مصحف مخطوط في مكتبة خاصة، كُتبَ بدمشق في القرن الثاني عشر برواية أبي عمرو بن العلاء، وليس برواية حفص.

وفي **بلاد المغرب**؛ كانت المصاحف المغربية الأولى - في الأكثر- توافق رسم قراءة الإمام حمزة بن حبيب الزيات، التي كانت تغلب على أقطار المغرب، ثم استقرّت على قراءة الإمام نافع من رواية تلميذه ورش، والغالب أنّ هذه المصاحف الأولى كانت مكتوبة بالخط الكوفيّ الذي كان شائعاً في الكتابة المغربيّة آنذاك[(٣)].

ونستنتج من كلام ابن مجاهد السابق، وهو من **رجال القرن الثالث والرابع**، أنّ قراءة نافع انتقلت من المدينة إلى مصر، ثمّ انتقلت إلى بلدان المغرب الإسلاميّ.

وقد وقع الإلماع في القرن الرابع الهجريّ عند البشاري (٣٣٦هـ=٩٤٧م-٣٨٠هـ =٩٩٠م) في إشارته إلى أقطار الغرب الإسلامي: «وأمّا القراءات في جميع الإقليم فقراءة نافع فحسب»[(٤)].

---

(١) جمال القراء وكمال الإقرّاء، علَم الدين السَخاويّ، ٤٣٦/٢.

(٢) النشر في القراءات العشر، ٤١/١ وانظر ما علّقته في حاشيتي لمقدمة كتاب العز بن عبد السلام (شجرة المعارف والأحوال)، ص، ٤٣.

(٣) قبس من عطاء المخطوط المغربي، محمد المَنُونيّ، ٣٦/١.

(٤) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، محمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبشاري، ص ١٩٧.

- **الرَّق والبَرْدِي والورق :**

القرن الخامس:

انتشر في المغرب في عام (١١٠٠م) أيام يوسف بن تاشفين حيث كان بفاس (١٠٤) معمل للكاغد، وهذا يدلّ على انتشار الكتابة على الورق إلى جانب الرَّقّ في المغرب في دولة المرابطين[١] (٤٤٨ – ٥٤١ هـ = ١٠٥٦ –١١٤٧ م).

- **عنوان الكتاب :**

القرن الخامس وما بعده :

نرى أنّ بداية العصر الأيوبي والمملوكي شهد ظهور السجع واستخدامه في عنوانات الكتب؛ مثل: «كتاب الروضتين في أخبار الدولتين» لأبي شامة المقدسي، و«نهاية الأرب في فنون الأدب» للقلقشندي، واستمرّ ذلك حتى نهاية العصر العثماني، ومَن طالع أثبات العلماء وفهارسهم وَجد فيها الكثير من ذلك.

- **الزخرفة والتذهيب والتصوير:**

القرن الخامس وما بعده:

يُلاحظ من المجموعات الخطّية المتوافرة في العالم أنّ نموّ الزخرفة والتذهيب والتصوير وانتشار ذلك قد بلغ ذروته في العهد المملوكي، واستمر حتى نهاية العصر العثماني.

القرن السادس

- **السماعات**

القرن السادس: بدأت تظهر السماعات في دمشق.

- **التجليد**

القرن السادس والسابع:

---

(١) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٢١.

يُلاحظ أنّ الأغلفة الإسلامية أُلصِقَتْ بصفائح دقيقة من الذهب على الجلد بواسطة آلة ساخنة، والظاهر أنّ هذه التقنية مراكشية الأصل، ثم خرجت إلى قرطبة ومصر وإيران.

ويلاحظ أنّ الورق السميك المغلف بالجلد، بدأ انتشاره، ويظهر التأثيرات المصرية في فنّ التجليد في العراق حتى هذين القرنين متمثلة في الشريط الملتوي، وعنصر الضفيرة التي تتخللها ما يشبه حبات اللؤلؤ.

وأمّا في **بلاد الشام** فقد سار فنّ التجليد على النهج الذي كان عليه في بلاد المغرب والعراق من حيث العناصر الزخرفية.

والخلاصة فإنّ مما يميز هذه الفترة شيوع استخدام الورق المغلف بالجلد في تجليد الكتب ولم يعد يستخدم البَرْدِي أو الخشب لهذا الغرض.

إلى جانب ذلك نجد ظاهرة جديدة لم نلمسها من قبل، ألا وهي استخدام صفائح الذهب المرصَّع بعضها بالأحجار الكريمة في تغليف المصاحف، لاسيما تلك المصاحف العائدة إلى الملوك والأمراء.

وفيما يتعلّق بشكل الكتاب فقد **ساد استخدام الكتاب العمودي المزوّد باللسان عوضاً عن الشكل الأفقي.**

وفي **الزخرفة** نجد أنّ السُرّة التي تتوسط المتن وعناصر زخرفية قائمة في الأركان الأربعة للمتن كانت في المواضيع الزخرفية السائدة في زخرفة جلود الكتب التي وصلت إلينا، حتى إنّ هذا لم يمنع بعض المجلّدين من الاستمرار على التقاليد السابقة وذلك لملء أرضية المتن بأشكال هندسية وزخارف نباتية.

ونلمس تطوراً كبيراً ظهر على شكل الإطار المحيط بالمتن، وذلك بجعل الإطار بارزاً بغية تكوين تصاميم خاصة بالأركان الأربعة للمتن، وهذه الظاهرة اختصت بها **بلاد المغرب** دون أقطار العالم الإسلامي.

وفي الزخرفة نجد أن الأشكال الهندسية كانت من المواضيع الزخرفية السائدة في زخرفة جلود الكتب التي أنتجت في القرنين السادس والسابع للهجرة، أمّا الزخارف النباتية فكانت قليلة الاستعمال.

وظهر في هذه الفترة عنصر زخرفيٌّ جديد لم يسبق مشاهدته من قبل في زخرفة جلود الكتب ألا وهو خطوط دقيقة بدقّة وانتظام، ونتيجة لوضعها هذا تكوَّن ما يشبه المربعات، وتتخلل هذه الخطوط نقاط صغيرة.

واستُخدمت طرق مختلفة في زخرفة جلود الكتب، وهذه الطرق لا تختلف عن الطرق التي عرفناها في القرون السابقة غير أنَّنا نجد ظاهرة جديدة في زخرفتها لم نلمسها من قبل، ألا وهي استخدام صفائح رقيقة من الذهب والفضة على هيئة عناصر من طرفين تلصق على الجلدة بآلة ساخنة.

- الرَّق والبَرْدِي والورق :

القرن السادس:

في **عصر الموحّدين** (٥١٥ – ٦٧٤ هـ = ١١٢١ -١٢٧٥ م) كان بفاس (٤٠٠) معمل للكاغد في أيام يعقوب المنصور وابنه محمد الناصر[(١)]، ولم يكن يضاهيه جودة سوى ورق سَبْتة وشاطِبَة، وكان العرب يصنعونه من القطن؛ فقد عثر (كازيري) في الإسكوريال على مخطوط عربي من ورق القطن يرجع تاريخه إلى عام (١٠٠٩م=٤٠٠هـ) وهو سابق للمخطوطات الموجودة في مكتبات أوربة نفسها، وشاهد بأنّ العرب كانوا أول من استعاض عن الورق من الخرق البالية[(٢)].

---

(١) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٣٣.

(٢) (كيف بدأ التصنيع في المغرب)، عبد العزيز بن عبد الله، مجلة دعوة الحق، العدد (٢٦٧)، سنة ١٤٠٨، ص ٩٩

القرن السابع

- الخط والكتابة:

القرن السابع:

عمل بغربي إفريقية الخط السودانيّ (التمبكتي) ، ٦١٠ هــ.

وجاء ياقوت المستعصميّ[١] (ت ٦٨٩ هــ)، فأجاد الثلث، والنسخ، والتواقيع، والريحان، والمحقق، والرّقاع، وكانت تستعمل في دواوين الإنشاء.

- الحواشي والهوامش

القرن السابع:

يقول روزنتال: (وفي عصر المخطوطات، عندما كانوا ينشرون مخطوطة ما، لم يتركوا مجالاً لا للحواشي ولا للهوامش. ولكن الناس شعروا بالحاجة إلى هذا الفراغ لإثبات الهوامش والحواشي، ولذلك اصطلحوا على أسلوب يغني عنهما ظهر في بدء القرن الثالث عشر الميلادي (= السابع الهجريّ)، عندما أخذ المؤلّفون يدرجون في المتن ذاته بقولهم: **(تنبيه)، أو (فائدة)، أو (تعليق)، أو (بيان)، أو (حاشية)**، وفي أحيان قليلة كانوا يستعملون تعابير أخرى مثل **(مهم يتعين ههنا ذكره)، أو (إشارة لطيفة)**، أو **(مبحث شريف)** [٢].

- السماعات

القرن السابع: ازدهرت السماعات في دمشق في القرن السابع في حين تضعف في بغداد وتبدأ بالظهور في القاهرة.

---

(١) ياقوت المستعصميّ: هو ياقوت بن عبد الله الروميّ؛ كاتب أديب من أهل بغداد، له شعر رقيق، اشتهر بحسن الخط. من موالي الخليفة المستعصم بالله العباسيّ، أخذ عنه الخط كثيرون، انظر «الأعلام» للزركلي ١٣١/٨.

(٢) مناهج العلماء والمسلمين في البحث العلمي، فرانتز روزنتال، ص ١١١.

- **العلامات المائية:**

القرن السابع:

أقدم علامة مائية معروفة ترجع إلى عام (٦٨١هـ=١٢٨٢م)، غير أنّ هذه العلامات قد ظلت حتى القرن التالي غير مهذبة، ثم بدأ رسمها يتحسَّن بعد ذلك، ويرى الدكتور قاسم السامرائي[١] أنّ ظهورها كان أولاً في الكاغد الشامي.

أمّا في هولندة فقد استعملوا عدّة علامات؛ منها خلية النحل، وفي إنكلترا اتخذوا صورة قلنسوة المجنون شعاراً لعلاقتهم التي أخذ عنها الاصطلاح المعروف الآن باسم Foolscap. وقد ظلّ الكثير من هذه العلامات إلى يومنا هذا، وهي تستعمل في الدلالة على أحجام معينة في الورق كحجم (الفولسكاب) مثلاً.

ومن أوربة انتشر بعد ذلك استعمال العلامات المائية إلى الشرق الذي أخذت عنه أوربة صناعة الورق[٢].

ولمّا كان انتشارها واسعاً في الورق الأوربي كانت معياراً للتمييز بين الورق العربي والورق الأوربي.

- **الزخرفة والتذهيب والتصوير:**

القرن السابع:

قامت مدرسة بغداد على أكتاف الفنانين العرب الذين تتلمذوا على الفنانين المسيحيين. وتمتاز رسوم هذه المدرسة بدقة التعبير والمهارة في رسم الجموع، كما تمتاز برسم الهالات المستديرة والملابس المزركشة، ورسم الأشجار رسماً زخرفياً[٣].

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي،قاسم السامرائي، ص ٢٩٥.

(٢) إسفندال: (تاريخ الكتاب من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر) ترجمة محمد صلاح حلمي، القاهرة: المؤسسة القومية للنشر والتوزيع، ص ٧٩.

(٣) الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، ياسين صلاواتي، مادة (مخطوطات مدرسة بغداد) ٣١٨٦/٧.

وكانت أقدم المخطوطات الإِسلامية المصورة بعض ما ترجم وألّف في الطب والعلوم والحيل الميكانيكية، وأشهرها كلّها كتاب «الحيل الجامع بين العلم والعمل» للجزري، ثم كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني؛ ولقيت الكتب الأدبية حظاً وافراً من العناية، وخاصة كتاب «كليلة ودمنة» و«مقامات الحريري»، وكانت لصور تجيء في كلّ هذه الكتب إيضاحاً للمتن وشرحاً له.

أما الفرس فقد كانت أكبر عنايتهم بتصوير كتب التاريخ والتراجم التي يخلد فيها ذكر ملوكهم، ثم دواوين الشعراء وقصصهم وخاصة «بستان سعدي» و«كلستانة»، ثم دواوين حافظ والمنظومات الخمس لنظامي، ولكن المقام الأول كان للشاهنامة؛ فكانت تُنسخ منها المخطوطات وتزيّن بالصور في أكثر عصور التصوير الفارسيّ.

إنّ أولى مدارس التصوير في الإِسلام هى مدرسة بغداد أو مدرسة العراق، وينسب إليها ما رقمه الفنانون من صور مصغّرة في المخطوطات الإِسلامية التي يرجع عهدها إلى خلافة العباسيين.

وليست هذه المدرسة بالرغم من هذا الاسم عربيّة بحتة؛ كما أنها بعيدة عن أن تكون إيرانية خالصة، وإن كانت إيران تكاد تكون القطر الوحيد الذي أينعت فيه هذه الثمرة ومهّدت الطريق لمدارس أخرى بلغ فيها التصوير الفارسيّ أوج عظمته.

ولا شك في أنّ أكثر العاملين على تكوين مدرسة بغداد كانوا من مسيحيي الكنيسة الشرقية على اختلاف طوائفها كما كان منهم أبطال النهضة العلمية لترجمة الكتب القديمة إلى اللغة العربية، وكما كان منهم أيضاً أوّل الفنانين الذين علّموا العرب العمارة وصناعة الفسيفساء.

على أنّ المسلمين ما لبثوا أن أخذوا من هذه الصناعات والفنون بنصيب يذكر، وكان أوّل مَنْ فعل ذلك الفرس؛ فأصبح أكثر الفنانين منهم، واستطاعتْ إيران بعد الفتح المغولي أن تنمّي مواهب أبنائها، وأن تسير بهذه البذور في

طريق الكمال متأثّرة بالشرق الأقصى وأواسط آسية حتى نتج الفنّ الذي نعرفه في **القرنين التاسع والعاشر الهجريّ** (الخامس عشر والسادس عشر).

هذا ولمّا كانت موضوعات الصور في مدرسة بغداد تتكرّر دون تغيير كبير، فإنّ ما وصل إلينا منها يُعدّ مثالاً لما كان عليه التصوير الإسلاميّ في عصوره الأولى بالرغم من أنّ أقدم المخطوطات التي تشمل هذه الصور لا يرجع إلى ما قبل منتصف القرن السادس الهجريّ (الثانى عشر الميلاديّ).

ومما يجب ملاحظته أنّ الصور في مخطوطات مدرسة بغداد تكوِّن جزءاً من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه، وليست ميداناً لإظهار المواهب الفنية؛ وهذه المدرسة عربية أكثر منها فارسيّة، والأشخاص فيها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة قنى الأنوف، تغطي وجوههم لحى سوداء، وفي وجوههم شيء كثير من النشاط ودقة التعبير، وليس فيها الرشاقة والدَّعة اللتان نعرفهما في الفن الفارسيّ.

ولعلَّ أبدع الصور في مدرسة بغداد تلك التي نراها في مقامات الحريري، فأكثرها يدلّ على مهارة كبيرة في تصوير الجموع وحركاتها المختلفة ودقة عظيمة في تصوير الحيوانات.

على أنّ الشبه بين بعض صور هذه المدرسة والصور عند مسيحيي الكنيسة الشرقية يبلغ أحياناً درجة لا نستبعد معها أن تكون هذه الصور الإسلامية من صنع المسيحيين أنفسهم، على الرغم من القرون الخمس التي مضت بين ظهور الإسلام وتاريخ المدرسة التي نحن في صددها، فأكاليل النور التي تحيط برؤوس الأشخاص، وإيضاح الأنف بخط بارز من اللون، والطريقة الاصطلاحية البسيطة التي ترسم بها الأشجار، والملابس المزركشة والمزينة بالزهور، وفروع الأشجار، والملائكة ذوو الأجنحة المدبّبة، كلّ هذا وغيره نجده مشتركاً بين الصور عند مسيحيي الكنيسة الشرقية وبين الصور التي رقمها فنّانو مدرسة بغداد؛ ولعلّ هذا الشبه وتلك الصلة يرجعان إلى تأثر الفنين البيزنطي والإسلامي بالفنّ الساساني كما يظهر ذلك جليّاً في صناعة النسيج.

القرن الثامن

- التجليد

القرن الثامن والتاسع:

بلغ التجليد في القرن الثامن الهجريّ درجة عظيمة من التقدم والازدهار، ولاسيّما في مصر وتبعته بلاد الشام، حيث استخدم المجلّد الشاميّ لأوّل مرة زخارف الرقش العربي جنباً إلى جنب مع الزخارف الهندسية، وكذلك الكتابة العربية بالخط النسخي التي ملأت أرضية الرابط الذي يربط بين الجانب الأيسر من الغلاف وبين اللسان.

وإذا توجّهنا نحو الشرق الإسلامي، فإنّنا نعرف أنّ تيمور نقل فَنّاني وصنّاع الأقاليم التي فتحها في خلال القرن الثامن الهجريّ إلى موطنه الأصلي تركستان، وفي نهاية هذا القرن استخدم مهرة المجلّدين من مصر والشام فظهر في تركستان كلٌّ من التجليد الشامي بطرز زخرفها وبطرق تنفيذها في الشرق الأقصى على أنّ فنّ التجليد الإيراني لم يبلغ أوج عظمته ولم يُصبح إيرانياً حقاً إلا في القرن التاسع الهجريّ على أيدي المجلّدين من مدرسة هراة.

ففي هذا القرن أنتجت إيران أفخر المخطوطات ذات الزخارف المذهبة والخط الجميل والجلود الثمينة، كلٌّ ذلك بفضل مدارس الفنون التي أنشأها خلفاء تيمور شاه (٧٧٩-٨٥٠هـ)، وبايسنق (٨٨٢-٩٠٥هـ).

ويمكن القول إنّ المجلّد المسلم سار على النهج الذي كان عليه سابقاً، وفيما يتعلّق بالتصميم العام، فقد استخدمت السُّرة تنويعاً ينتزع الإعجاب، وأدخل عليها تعديلاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل هو رسم لايتين تتدلَّيان من الجانب العلوي والسفلي للسُّرّة، ومما يستلفت النظر أنّ هذا العنصر لم نجده فيما وصل إلينا من أمثلة مغربية وشامية، وربما كان موجوداً في أمثلة لم تصل إلينا.

وتطوّرت الزخارف النباتية، وبدت بشكل واضح وجليّ زخرفة الرقش العربي مزّيناً السرة وأجزاءها.

وقد انفردت إيران في هذه الفترة باستخدام المناظر الطبيعية في تزيين غلافات الكتب ولم تتطور طريقة عمل هذه الزخارف عن الطرق التي كانت معروفة خلال القرنين السابقين (الختم والضغط والقطع)، إلا أن المجلّد الإيرانيّ استبدل الأختام بطريقة الضغط بقوالب كبيرة، كما أنه أحدث تطوراً على طريقة القطع إذ جعلها كأنها الخيوط.

والتذهيب الورقيّ الذي عرفناه في بلاد المغرب، وكان مقتصراً على أغلفة تلك البلاد وحدها، أصبح شائع الاستعمال في تزويق المخطوطات التي أُنتجت في أقطار العالم الإسلاميّ خلال الفترة التي تتحدث عنها، وأكثرها استخداماً التذهيب المائي.

- العلامات المائية:

القرن الثامن:

بعض **الكواغد الشامية** التي كانت تصنع في طرابلس وحماة، وربما في غيرهما، تظهر فيها الخطوط المائية البدائية الثنائية أو الثلاثية المتقاربة المسافات، ولا تظهر هذه الخطوط في الورق البغداديّ أو الأندلسيّ أو المغربيّ أو اليمنيّ والفارسيّ، وقد بدأت هذه الخطوط بالظهور فيها في حدود سنة (٧٢٠) للهجرة.

القرن التاسع

- الخط والكتابة:

القرن التاسع:

ذكر القلقشندي (ت ٨٢١ هـ) الخطوط كالآتي: الطومار – الثلث الثقيل – الثلث الخفيف – التوقيع – الرقاع– الغبار.

- **العلامات المائية:**

القرن التاسع:

من الأمثلة المتقدّمة على استخدام العلامات المائية في الشرق ظهورها في كتاب (التوضيح لشرح الجامع الصحيح) لابن الملقّن، المتوفى سنة (٨٠٤ هـ)، وهي مكتوبة على ورق حَمَوِيّ تظهر فيه الخطوط المائية الثنائية الضيّقة الأبعاد، وهي محفوظة في مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض برقم (٣١٢) [١].

القرن العاشر

- **الخط والكتابة:**

القرن العاشر:

عمل مير علي سلطان قاعدة الإجازة في تركية، ٩١٩ هـ.

عمل في عهد أكبر شاه قاعدة الخطّ الهنديّ في الهند، ٩٦٤ هـ.

عمل الأستاذ شفيع أو شعيعيا قاعدة خطّ الشكسته، ثم أكمل قواعده عبد المجيد طالقاني.

كتب محمد حسن الطبي، بمصر خطي المعلق والعقد المنظوم، سنة ٩٠٨ هـ.

- **التجليد**

القرن العاشر والحادي عشر:

بلغت بلادُ فارس أوجها في إنتاج أغلفة الكتب، وقد وصلت إلينا مجموعة كبيرة موزَّعة في متاحف العالم، حيث تفنّن فنّان تلك البلاد بصناعة الغلاف.

فاستخدم هذا الفنّان الأزهار والزخارف النباتية في عمل أغلفته، ولم ينسَ أن يستخدم اللك ، ونرى أن السُّرة وأجزاءها القائمة في الأركان كانت

---

(١) في كتابه (علم الاكتناه العربي الإسلامي)، ص ٢٩٥.

من المواضيع الشائعة والمحببة لدى الفنان الصفويّ فضلاً عن المناظر الطبيعية التي أسبغها على أغلفته.

واستمرت بلاد الشام والمغرب على ما كانت عليه في فنّ التجليد في القرنين الثامن والتاسع للهجرة، وتميّزت مصر باستخدام الخط النّسخي المملوكي الذي أوحت قابلية حروفه على التشكيل والانبساط والتقوس كعنصر زخرفي مفضّل في زخرفة الأغلفة.

وتشابهت الأغلفة التركية العثمانية مع الأغلفة الفارسيّة، وإن كانت أكثر تطوراً، فقد استخدم المجلّد التركي جلوداً مختلفة الألوان منها الأسود والأحمر القاني والحمصي، ولم يقتصر، كما فعل المجلّد الفارسيّ أو غيره من المجلّدين المسلمين، على الجلود البنية الغامقة أو القاتمة.

كما استخدم إلى جانب الجلد صفائح رقيقة من الذهب والفضة المرصّعة بالأحجار الكريمة وذات الزخارف المخرمة، فظهرت من تحتها أرضية من الحرير الأخضر والأزرق.

- العلامات المائية:

القرن العاشر :

صنّف بريكي الكتاب التالي:

Briquet, charles-mois. Les filigrances: dictionnaire historique des marques du papier des leurs apparition vers 1282 jusqu / en 1600- leipzig: verlag von karl w. Hiersemann, 1907-4 vols. 2nd ed. 1923 (facsimile) 3rd ed 1924 with a supplementary material contributed by a number of scholars and an introduction by Allan Stevenson.

وهو أحسن وأشمل عمل في هذا المجال إذ تمّ في بداية القرن العشرين وحصر بقدر المستطاع كلّ العلامات المائية منذ ظهورها في إيطاليا في القرن الثالث عشر الميلادي وحتى نهاية القرن السادس عشر أي نحو ثلاثة قرون وقد حصر المؤلّف: (١٦١١٢) علامة .

- **الحبر والمداد :**

القرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر:

لوحظ في **العصر السعديّ** (٩٥٥-١٣٣٠هـ) **في بلاد المغرب** الاعتناء بالمداد للنسخ الخزائنية، حيث كان يُكتب بالمداد المقام من فائق العنبر، المتعاهد السقي بالعبير المحلول بمياه الورد والزهر.

ومن ملحقات هذا الموضوع أنّه شاع تنشيف المداد بسحيق الذهب الخالص، وكان هذا في الكتابات السلطانية أكثر منه في الكتابات العلمية، ولا يزال هذا مشاهداً في كتابات السعديين بخطوطهم على أوائل الكتب لتصحيح وقفها على مكتبتي القرويين وابن يوسف، ومن المخطوطات المنشّفة بهذه الطريقة «تكملة ديوان ابن حمديس» المنتسخة عام ٩٩٥ هـ، حيث يبدو الترميل لامعاُ فوق كتابات التعبيرات البارزة في الديوان المحفوظ بالمكتبة الملكية بالرباط تحت رقم ٦٣٦٦[١].

- **الزخرفة والتذهيب والتصوير:**

القرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر:

حكم الشاه عباس الأكبر بلاد إيران من سنة ٩٨٥هـ =(١٥٨٧)م إلى سنة ١٠٣٨هـ =(١٦٢٩)م. وكانت حين اعتلائه العرش يهددها التفكك والاضمحلال فأفلح في هزيمة أعدئها، ولم شعثها ونشر أسباب العمران فيها، فاستحق تقدير رعيته وبقى اسمه في تاريخ فارس رمزاً للمجد والعظمة والرخاء.

ونقل الشاه عباس في سنة ١٠٠٩هـ =(١٦٠٠)م عاصمته إلى أصفهان وعمل على تجميلها بشق الطرقات الكبيرة وتشييد العمارات الضخمة، وجذب إليها الخطاطين والمذهّبين والمصورين فأصبحت مقرّ العلوم والفنون وكان انتقال العاصمة إلى الجنوب وقربها من المحيط منمياً للعلاقات مع الهند وبلاد الغرب، فزارت إيران سفارات وبعثات من

---

(١) تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، ص ٨٥-٨٦.

البلاد الأوربية المختلفة وشجع تسامح الشاه وحكومته السائحين والتجار على القدوم إلى بلاد الفرس. وترك كثير منهم مذكرات وصف فيها إعجابه بنهضة البلاد وما رآه فيها من العادات والتقاليد. وتحدث بعضهم عن الصور البديعة التي كانت تحلى جدران القصور.

والحق إنّ الشاه عباس عني كثيراً بالتصوير على الجدران ولا يزال أثر ذلك باقياً في قصرين ملكيين بأصفهان، وكانت في هذا التصوير كثير من الرسوم الفارسية الطراز تجاورها صور أوربية من المحتمل أن تكون من صناعة يوحنا الهولندى الذي ظل سنين عديدة في خدمة الشاه عباس.

فنحن نرى أنّ آخر العصر الصفوي يمتاز بتنوع الإنتاج الفني، إذ إن ظهور التأثير الأوربي خرج بالفنانين الفرس من ميدان الكتاب الضيق وتصويره وتذهيبه إلى ميادين أخرى تتجلى في رسم الصور المستقلة، وتزيين الجدران بالكبير منها أو النقش على الجدران نفسها.

على أنّ كثيرين من مصوّري هذا العصر لم يعنوا كثيراً بتصوير المخطوطات الثمينة وتذهيبها، بل كانوا يفضلون على ذلك رقم الصور بالقلم دون أيّ لون إلا فيما ندر، وكان ذلك بالطبع أقل نفقة، فأصبح التصوير أُقرب إلى قلوب الناس وزادت معرفتهم به فأخذوا في تعضيده، ولم يعد وقفاً على البلاط وكبار رجال الدولة؛ ولكن ذلك لم يدفع عنه ما كان يدب إليه من هرم وانحطاط، على أنّ البلاط نفسه لم يستمر تعضيده للمصورين عظيما كتعضيده السابق، فاضطر كثير من المصورين إلى العمل لأنفسهم. وهذا يفسّر ندرة المخطوطات المصورة الثمينة بعد منتصف القرن العاشر (السادس عشر) وكثرة الصور التجارية، التي عملت دون كبير عناية إجابة لرغبات طلاب أقلّ غنى وأكثر تواضعاً.

أمّا معرفة الفرس بالصور الأوربية فترجع إلى أوائل القرن العاشر (السادس عشر) كما يظهر من ألبوم بالمكتبة الأهلية بباريس، قلّدت فيه كثير

من رسوم المصور الألمانى دورر Dürer. ومن المحتمل أن يكون قد حملها إلى إيران المبشرون أو التجار.

وفي المصادر الأدبية والتاريخية ذكرٌ لمصوّرين قلَّدوا الصور الأوربية مثل الشيخ محمد الشيرازي، الذي عمل في مكتبة الشاه إسماعيل ميرزا [٩٨٤-٩٨٥ هـ (١٥٧٦-١٥٧٨)] ثم التحق من بعده بخدمة الشاه عباس. ولكن تأثير الغرب في التصوير الفارسي كان بطيئاً، وكان ظهوره أولاً في اختيار الموضوعات أكثر منه في أسرار الصناعة نفسها؛ بل نستطيع القول: إنّ الفرس اقتبسوا عن التصوير الغربي وقلدوا منه أشياء كثيرة، ولكنّهم لم يهضموا من ذلك كله شيئاً يستحق الذكر، ولاسيما في تصوير المخطوطات حيث ظلت التقاليد الفارسية القديمة تقاوم كل تجديد، وإن فقدت الصور أبهتها الأولى. ولم يعد كثير من الفنانين يستطيعون الإتيان بشيء جديد، فاكتفوا بتقليد الصور الموجودة في المخطوطات القديمة تقليداً ضئيلاً[١].

وأمّا الرسوم والصور المستقلة فهي فخر هذا العصر ؛ على أنه من الصعب في بعض الأحيان معرفة تاريخها بالدقة، لأنّ هناك تطوراً طبيعياً في طراز هذه الرسوم منذ بدأ في تفضيلها على تصوير المخطوطات المصور محمّدي، حتى ظهر المصور الكبير رضا عباسي، فوصل بها إلى درجة كبيرة من التقدّم والرقي.

ولكن غطاء الرأس يساعد كثيراً على تأريخ هذه الرسوم التي عملت بين منتصف القرن العاشر الهجري=(السادس عشر الميلادي) ومنتصف القرن الحادي عشر الهجري =(السابع عشر الميلادي). فإنّ العمامة أخذ حجمها في الازدياد في القرن العاشر الهجري =(السادس عشر الميلادي) حتى أصبحت في آخر عهد السلطان طهماسب ضخمة جداً . وبدأت عمامات أخرى في الظهور، ونرى الشبان ذوي الملامح والحركات النسائية الذين يكثر ظهورهم في رسوم هذا العصر يتخذون في عماماتهم زهوراً ذات سيقان طويلة، أو

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٦٥-٦٨.

يجعلون حول رؤوسهم مناديل كالنساء، أو يلبسون ما كان هؤلاء يلبسنه أحياناً من عمامات مخروطية. وفي أوّل النصف الثاني من القرن الحادي عشر الهجري =(السابع عشر الميلادي) كان كثيرون من الرجال لا يزالون يلبسون عمامات من جلد النعاج يتدلى منها الصوف .

ومما يلاحظ في الصور والرسوم التي ترجع إلى القرن الحادى عشر(السابع عشر الميلادي) التغيير الذي طرأ على تصوير الأشخاص. فالمرء لا يكاد يرى إلا قدوداً هيفاء، وأوضاعاً فيها كثير من التكلف، بينما يزيد خطر الأشخاص ويقلّ عدد الأفراد في الصور. فنرى شخصاً أو شخصين في الصور التي كانت في القرن السابق تملأ بصور الأبطال والأتباع والنظارة. كذلك يترك الفنانون الزخارف المركّبة التي اشتهرت بها القرون الماضية، مكتفين بتزيين أرضية الصورة بشجيرة صغيرة أو غصن مزهّر، فتتفوق الرسوم الآدمية وتظهر مكانة الأشخاص في الصور كما تظهر الدعابة في التصوير مما يذكر بالفنون الكاريكاتورية الحديثة[١].

وفي مجموعة المستر رابينو Rabino بالقاهرة رسمان عليهما توقيع رضا عباسي، يمثّل الأوّل شاباً جلس إلى جذع شجيرة ورأسه مائلة قليلاً إلى كتفه الأيسر، وأمامه إناءان على أحدهما رسم إنسان وحيوان، ويمثل الرسم الثاني النصف الأعلى لسيدة على رأسها زهرة وريشة.

ويرى الأستاذ ساكسيان أنّ كثيراً من الرسوم التي جمعها الدكتور زرّه في الألبوم الذي نسبه إلى رضا عباسي ليست من صناعته، فبعضها من عمل أقارضا، وبعضها من عمل معين المصوِّر، والبعض الآخر من عمل مصوِّرين مجهولين ويرى أيضاً أنّ الفضل في هذا الطراز الذي ينسب إلى رضا عباسي إنما يرجع إلى مصوِّر آخر هو حيدر نقاش، الذي صوّر مخطوطاً من منظومات نظامي في المكتبة الأهلية بباريس بين سنتى ١٠٣٠و١٠٣٤هـ =(١٦٢٠و١٦٢٤)م.

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٦٨.

ومهما يكن من شيء فإنّ التصوير الفارسي في النصف الثانى من القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي)، وفي القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) كان متأثّراً كلّ التأثير بهذا الطراز الذي يمثّله رضا عباسي. وقد تلقّى الفنّ على هذا المصوّر تلاميذ له نسجوا على منواله وأهمهم: معين المصوّر الذي اشتغل في النصف الثانى من القرن الحادي عشر الهجري=(السابع عشر الميلادي)، وفي السنين الأولى من القرن الثاني عشر الهجري=(الثامن عشر الميلادي) الذي يُعرف له صورة لأستاذه وعدة رسوم أخرى أحدها في مجموعة المستر رابينو، ويمثل شاباً يحمل ديكاً وتاريخه ١٠٦٧ هـ (١٦٥٦) .

على أنّ **القرن الثاني عشر الهجري** (الثامن عشر الميلادي) بمؤثراته الأوربية ومشاكله السياسية في إيران **كان إيذاناً باضمحلال التصوير الفارسي.** ولن يعنينا بعد ذلك عصر فتح علي شاه في آخر القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وأوّل القرن الثالث عشر الهجريّ (التاسع عشر الميلادي) وما عمل فيه من صور زيتية كبيرة، فإنّ صناعتها أوربية أكثر منها إيرانية[١].

وفي **العصر العثماني** لقي فنّ التذهيب عناية فائقة من قبل الأتراك العثمانيين، إذ نبغ منهم مذهّبون بلغوا أرقى درجات الجودة، وقد شهرت مجموعة من الفنانين المعروفين[٢]، اشتهروا بتذهيب المخطوطات والمصاحف والكتب القديرة وقد عرفت بـــ «المخطوطات الخزائنية» لأنّها كانت تُحفظ في مكتبات السلاطين والولاة وذوي الشأن.

وقد نشأ التصوير عند الأتراك متأثراً بالتصوير الفارسي، ومن المصورين الإيرانيين الذين كان لهم فضل كبير في تأسيس المدرسة التركية العثمانية «شاه فولي» والمصور ولي خان التبريزي، وتميّزت المدرسة التركية بزيادة التأثيرات الأوربية، ومن المعروف أنّ السلطان محمد الفاتح

---

(١) التصوير في الإسلام عند الفرس، محمد زكي حسن، ص ٦٧-٧٢.

(٢) الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، ٢٧٦.

(٨٥٥-٨٨٦) هـــ استدعى إلى إسطنبول المصوّر الإيطالي المشهور جفتيلي بليني، حيث رسم له الصور الشخصية المحفوظة حالياُ في الصالة الأهلية بلندن. ومن بين أشهر المخطوطات التركية المصورة: «تاريخ السلاطين العثمانيين»، و«عجائب المخلوقات» للقزويني.

وتتميّز تصاوير المخطوطات التركية بظهور العمائم الكبيرة واستخدام اللون الناضر المشوب بصفرة(١).

وأما المدرسة الأندلسية فقد ازدهرت المخطوطات المصورة فيها كما ازدهرت في الأقاليم الشرقية من العالم الإسلامي، حيث عُرف من المخطوطات المصورة بالأندلس ثلاث مخطوطات أوّلها عن الأعشاب الطبية، وهذا يرجع إلى القرن السادس الهجري=الثاني عشر الميلادي، وهو محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس، والمخطوط الثاني عن قصة غرام وهو يعود إلى القرن الثامن الهجري=الرابع عشر الهجري، ومحفوظ الآن بمكتبة الفاتيكان، أما المخطوط الثالث فهو بعنوان «سلوان المطاع في عدوان الاتباع» لابن ظفر الصقلي، وهو يعود إلى القرن العاشر الهجري=السادس عشر الميلادي.

وتتميّز صور المخطوطات الأندلسية بأنها تسير وفق التقاليد المتبعة في تصوير المخطوطات المملوكيّة، مع بعض الاختلافات في رسوم العمائر حيث إنّ صورة العمائر في المخطوطات الأندلسية كانت وفقاً للطراز الأندلسيّ(٢).

القرن الحادي عشر

- الخط والكتابة:

القرن الحادي عشر:

ذكر حاجي خليفة (ت ١٠٦٧ هــ)، الخطوط كالآتي: الثلث – النسخ – التعليق – الريحان – المحقق – الرقاع.

---

(١) الموسوعة العربية العالمية ٤٥٥/٢٢ مادة (المخطوطات الإسلامية).

(٢) الموسوعة العربية العالمية ٤٥٧/٢٢ مادة (المخطوطات الإسلامية).

القرن الثالث عشر

- الخط والكتابة:

القرن الثالث عشر:

عمل عارف حكمت قاعدة السنبليّ في تركية، ١٣٣٣ هـــ.

القرن الرابع عشر

- الخط والكتابة:

القرن الرابع عشر:

كل هذه الخطوط اندثرت ولم يبق منها إلا خطوط محددة.

فالرياسي تلاشى، والتواقيع أصبح التوقيع الذي أصبح خطّ الإجازة، والرقاع اندمج في التواقيع، واللؤلؤيّ هو الإجازة، والرَّيحاني لا يكتب به نهائياً، وخطّ المصاحف لم يكتب به، وإنما تكتب المصاحف الآن بالنسخ والمؤنّق الذي كانت تُكتب به الأشعار كان نسخاً مرّة وريحاناً مرّة.

وخفيف الثلث أصبح لا يُسمّى بذلك، وإنما يُسمّى بأصله الثلث، والمحقّق أصبح جليّ الثلث، وقد زالت الأسماء على الأماكن وعلى الأشخاص والوظائف وغيرها وأصبحت الأسماء مجرّدة، واختار القدامى ستّة أقلام هي محصّلة لجميع الأقلام في الخصائص والصفات.

وقد نَظَم الشيخ محمّد طاهر الكُرديّ المكيّ الخطّاط (ت ١٤٠٠هـــ) أبياتاً تضمّنت أسماء هذه الخطوط وهي مرتّبة طبقاً لورودها في هذه الأبيات كالآتي: كوفي – ثلث – نسخ – رقعة – فارسي – توقيع.

الله أرجو بكلّ الخيــر فهــو لمــن ... يرجوه كافيه مــن هــمّ وأكــدار

إن كان عندك ثلث العزم من نــدم ... يكفي لمحو سواد الــذنب والعــار

قد ينــسخ الله أمــراً بالــدعاء إذا ... ذكرت ربك فــي يــسر وإعــسار

فانظر إلى ديوانك المملوء من لغط **واستغفر الله واسكب دمعك الجاري**

ورقّع الذنب حالاً كي يقال غـداً **ادخل إلى جنـة خـصّت لأبـرار**

وابرز كفارس ميدان الوغي عجلاً **لطاعة الله واهجـر كـل أغبـار**

ولا تكن قانطاً مـن زلـة وقعـت **ولا تكن آمنـاً مـن مكـر جبـار**

وهذه الأنواع التي ذكرها الشيخ محمد طاهر الكردي هي ما استقر عليه الخط بأسمائه وأنواعه في العصر الحديث ويضاف إليها الخط المغربي الإفريقي الموحد.

أمّا **الكوفيّ الحديث** فقد اتخذ كلُّ بلد من البلاد طريقة في تنفيذ الكتابة الكوفيّة حتّى وجدنا خصائص لكلّ نوع من هذه البلاد؛ فهناك الكوفيّ الموصليّ والإيرانيّ والهنديّ والأيوبيّ والمملوكيّ والفاطميّ.

ثم ركدت كلّ هذه الأنواع حتى قام بإحيائها الآثاري المصري يوسف أحمد، وسمّى الخطّ الكوفيّ الحديث الذي يُكتب به الآن في العالم العربي بعد أن جوّده على نسبة فاضلة، فهو ياقوت القرن الرابع عشر في الخط الكوفيّ، ومن بعده تلميذه محمد عبد القادر، الذي كتب قاعدة هذا الخط ويُعدُّ أستاذ الجيل الحاضر في الكوفيّ بأنواعه.

معجم أنواع الورق وقطوعه

وهي التي تمّ ذكرها في هذا الكتاب:

١ - الإسطانبولي

٢ - البردي

٣ - البغداديَّ

٤ - التهامي

٥ - الجعفري

٦ - الجيهاني

٧ - الحريري السمرقنديّ

٨ - الحريري الهنديّ

٩ - الحَمَويّ

١٠ - السلطانيّ

١١ السمرقنديّ (الورق البخاري)

١٢ - الشاميّ

١٣ - الطومار

١٤ - الطومار البغداديّ

١٥ - الطومار الثلثُ

١٦ - الطومار الحَمَوِيّ

١٧ - الطومار الربعُ

١٨ - الطومار السُّدس (سدس الطومار)

١٩ - الطومار الشاميّ

٢٠ - الطومار المصريّ

٢١- الطومار المغربيّ

٢٢- الطومار النصف

٢٣- الطومار من الثلثين

٢٤- العادل شاهي

٢٥- الفوّي

٢٦- القاسميّ

٢٧- القرطاس المصري

٢٨- قطع البغدادي الكامل

٢٩- قطع البغداديّ الناقص

٣٠- قطع الثلث

٣١- قطع الثلثين من الورق المصريّ(المصلوح)

٣٢- قطعُ الشامي الكاملُ

٣٣- القطع الصغير

٣٤- قطع العادة من الشاميّن

٣٥- قطع العادة من المصري

٣٦- القطع المَنصوريّ

٣٧- قطع النصف

٣٨- قطع نصف الحمويّ

٣٩- قطع ورق الطير

٤٠- القوني التبريزيّ

٤١- الكاغد الفاسي

٤٢- الكاغد الفرنجي

٤٣- الكاغد الهنديّ

٤٤- المُحَيّر

٤٥- النظام شاهيّ

٤٦ - الهَتّائيّ
٤٧ - الهنديّ
٤٨ - الورق (دولت آبادي)
٤٩ - الورق الأصفهاني
٥٠ - الورق الجعفري
٥١ - الورق الحسني
٥٢ - الورق الخراسانيّ
٥٣ - الورق الخيزراني
٥٤ - الورق الدَّري
٥٥ - الورق الرومي «ورق أهل الغرب والفرنجة»
٥٦ - الورق السليمانيّ
٥٧ - الورق الشاطبي
٥٨ - الورق الصينيّ
٥٩ - الورق الطاهريّ
٦٠ - الورق الطلحي
٦١ - الورق الفرعوني
٦٢ - الورق المِصْريّ
٦٣ - الورق النوحي
٦٤ - الورق اليمني.
٦٥ - الوزيري
٦٦ - الوزيري الصغير
٦٧ - الوزيري الكبير

المصادر والمراجع

١- أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، محمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبشاري

٢- الأعلام، خير الدين الزركلي، بيروت : دار العلم للملايين .

٣- أنماط التوثيق في المخطوط العربي في القرن التاسع الهجريّ، عابد سليمان المشوخي، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، /١٤١٤هـ/، ط١.

٤- الببليوجرافيا أو علم الكتاب: دراسة في أصول النظرية الببليوجرافية وتطبيقاتها: النظرية الخاصة، شعبان عبد العزيز خليفة، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى سنة ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م.

٥- بدائع الخط العربي، ناجي زين الدين.

٦- تاريخ الخط العربي وآدابه، محمد طاهر الكردي.

٧- تاريخ الخط، فخر الدين.

٨- تاريخ الكتاب من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر، إسفندال، ترجمة محمد صلاح حلمي، القاهرة: المؤسسة القومية للنشر والتوزيع.

٩- تاريخ الوراقة المغربية، محمد المَنُّونيّ، الرباط.

١٠- تتمة الأعلام، محمد خير رمضان يوسف، بيروت: دار ابن حزم، ط١، ١٤١٨هـ=١٩٩٨م.

١١- تحقيق ماللهند من مقولة، للبيروني.

١٢- التزوير والاحتيال في المخطوطات العربية، عابد سليمان المشوخي، الرياض: مركز الدراسات الأمنية.

١٣- التصوير عند العرب، أحمد تيمور باشا، أخرجه وزاد عليها الدراسات الفنية الدكتور زكي محمد حسن، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٢.

١٤- التصوير في الإسلام عند الفرس، تأليف زكي محمد حسن، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ١٣٥٤ هـ=١٩٣٦م.

١٥- التعريف بالمصطلح الشريف، ابن فضل الله العمري

١٦- تقرير الدليل الواضح المعلوم على جواز النسخ في كاغد الروم، محمد بن مرزوق، مطبوع ضمن المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى إفريقيّة والأندلس والمغرب، تأليف أبي العباس أحمد بن يحيى الونشريسي، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي؛ الرباط: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية؛ ١٤٠١=١٩٨١م.

١٧- جمال القُرّاء وكمال الإقرّاء، عَلَم الدّين السخاويّ، تحقيق علي حسين البوّاب، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط١، ١٤٠٨=١٩٨٧م.

١٧- الخط العربي من خلال المخطوطات، مركز الملك فيصل.

١٩- خطاط وخطاطان، ببدايش.

٢٠- الخطاطة، للدالي.

٢١- خطط دمشق، أكرم حسن العلبي، دمشق: دار الطباع.

٢٢- دراسات في تاريخ الخط العربي، صلاح الدين المنجد.

٢٣- دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي، أحمد شوقي بنبين، الرباط: جامعة محمد الخامس، /١٩٧٠/.

٢٤- دراسة فنية لمصحف مبكّر محفوظ في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض، عبد الله محمد عبد الله المنيف، أطروحة ماجستير.

٢٥- ديوان الفرزدق، مجمع اللغة العربية بدمشق، سنة ١٣٨٥ هـ = ١٩٦٥ م، وقدّم لها الأستاذ الدكتور شاكر الفحام.

٢٦-

٢٧- رحلة المصحف الشريف من الجريد إلى التجريد، حسن قاسم حبش البياتي، بيروت: دار القلم.

٢٨- شجرة المعارف والأحوال، العز بن عبد السلام.

٢٩- صبح الأعشى، القلقشندي.

٣٠- صنعتنا الخطية: تاريخها – لوازمها – وأدواتها – نماذجها. تأليف محيي الدين سرين، ترجمة مصطفى حمزة، دمشق: دار التقدم للطباعة والنشر.

٣١- طبقات الشافعيّة الكبرى، لابن السُّبكي.

٣٢- طبقات القراء، الذهبي، تحقيق أحمد خان، الرياض: مركز الملك فيصل، ١٤١٨=١٩٩٧م.

٣٣- علم الاكتناه العربي الإسلامي،قاسم السامرائي، الرياض: مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية .

٣٤- عمدة الكتّاب وعدّة ذوي الألباب، المنسوب للمعز بن باديس، تحقيق إياد خالد الطباع، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧.

٣٥- غاية النهاية في طبقات القراء، لابن الجزري.

٣٦- فن التجليد عند المسلمين، اعتماد يوسف القصيري، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة العامة للآثار والتراث، ١٩٧٩.

٣٧- فن فهرسة المخطوطات: مدخل وقضايا، القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ندوة قضايا المخطوطات (٢)=١٩٩٨.

٣٨- الفهرست، النديم، تحقيق رضا تجدد، ط طهران.

٣٩- قبس من عطاء المخطوط المغربي، محمد المَنُّونيّ، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

٤٠- قصة الكتابة العربية.

٤١- الكتاب في الحضارة الإسلامية، يحيى وهيب الجبوري، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

٤٢- كيف بدأ التصنيع في المغرب، عبد العزيز بن عبد الله، مجلة دعوة الحق، العدد /٢٦٧/، سنة ١٤٠٨.

٤٣- مجلة المورد.

٤٤- مجلة معهد المخطوطات العربية.

٤٥- محاضرات في المخطوط العربي: الجانب العلمي)، محمد مطيع الحافظ، دمشق: الدورة التدريبية السادسة لمبعوثي الدول العربية لدراسة شؤون المخطوطات العربية /١٩٨٧/.

٤٦- المحكم في نقط المصاحف، لأبي عمرو الداني، دمشق: وزارة الثقافة.

٤٧- المخطوط العربي وشيء من قضاياه، عبد العزيز بن محمد المسفر.

٤٨- مدخل إلى علم المخطوط، جاك لومير، ترجمة مصطفى طوبي، الرباط: الخزانة الحسنية.

٤٩- مصور الخط العربي، ناجي زين الدين.

٥٠- معجم الأنساب والأسرات الحاكمة، زامباور.

٥١- معرفة القراء الكبار، للذهبي.

٥٢- معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، عفيف بهنسي، بيروت: مكتبة لبنان.

٥٣- معجم مصطلحات المخطوط العربي، بنبين وطوبي، الرباط: دار الحديث الحسنية.

٥٤- المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى إفريقيّة والأندلس والمغرب، تأليف أبي العباس أحمد بن يحيى الونشريسي، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي؛ الرباط: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية؛ ١٤٠١=١٩٨١م.

٥٥- مقال للأستاذ يوسف ذنون بمجلة جامعة الموصل، العدد ٨ لسنة ١٩٧١ م.

٥٦- مقدمة ابن خلدون، دار القلم ببيروت، ط الخامسة.

٥٧- مقدمة ابن خلدون، تحقيق أ.م. كاترمير، مصورة مكتبة لبنان عن طبعة باريس سنة ١٨٥٨، وطبعة بيروت: دار القلم،١٩٨٤.

٥٨- المقنع في رسم المصحف،لأبي عمرو الدانيّ.

٥٩- مناهج العلماء والمسلمين في البحث العلمي، فرانتز روزنتال.

٦٠- المناهج العلمية في كتابة الرسائل الجامعية وتحقيق المخطوطات والعلوم المساعدة، حسان حلاق ومحمد منير سعد الدين، بيروت: دار بيروت المحروسة، ط٢، ٢٠٠٦.

٦١- مناهل العرفان في علوم القرآن، الزرقاني، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٦.

٦٢- الموسوعة في علوم الطبيعة، بيروت: دار المشرق، ط٢، ١٩٨٨.

٦٣- منهج تحقيق المخطوطات، إياد خالد الطبّاع، دمشق: دار الفكر.

٦٤- الموسوعة العربية العالمية.

٦٥- الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، ياسين صلاواتي، مؤسسة التاريخ العربي.

٦٦- الموسوعة العربية، دمشق: رئاسة الجمهورية.

٦٧- الميسّر في القراءات الأربعة عشرة، محمد فهد خاروف، دمشق: دار ابن كثير، دار الكلم الطيب، ط١، ١٤١٦=١٩٩٥م.

٦٨- النشر في القراءات العشر، ابن الجزري.

٦٩- الوقف وبنية المكتبة العربية: «استبطان للموروث الثقافي»، تأليف الدكتور يحيى محمود ساعاتي، ط٢، ١٤١٦ هـ=١٩٩٦م، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.

المراجع الأجنبية

CHARLES Briquet. Les filiqranes, Paris, 1907



n

الصفحة

الصفحة

خطوط أخرى :

الباب الثالث

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الباب الثامن عشر

الباب التاسع عشر

الباب العشرون

الملحقات

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة



الطبعة الأولى / ٢٠١١

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة







www.syrbook.gov.sy

مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٢٠٠ ل.س أو ما يعادلها